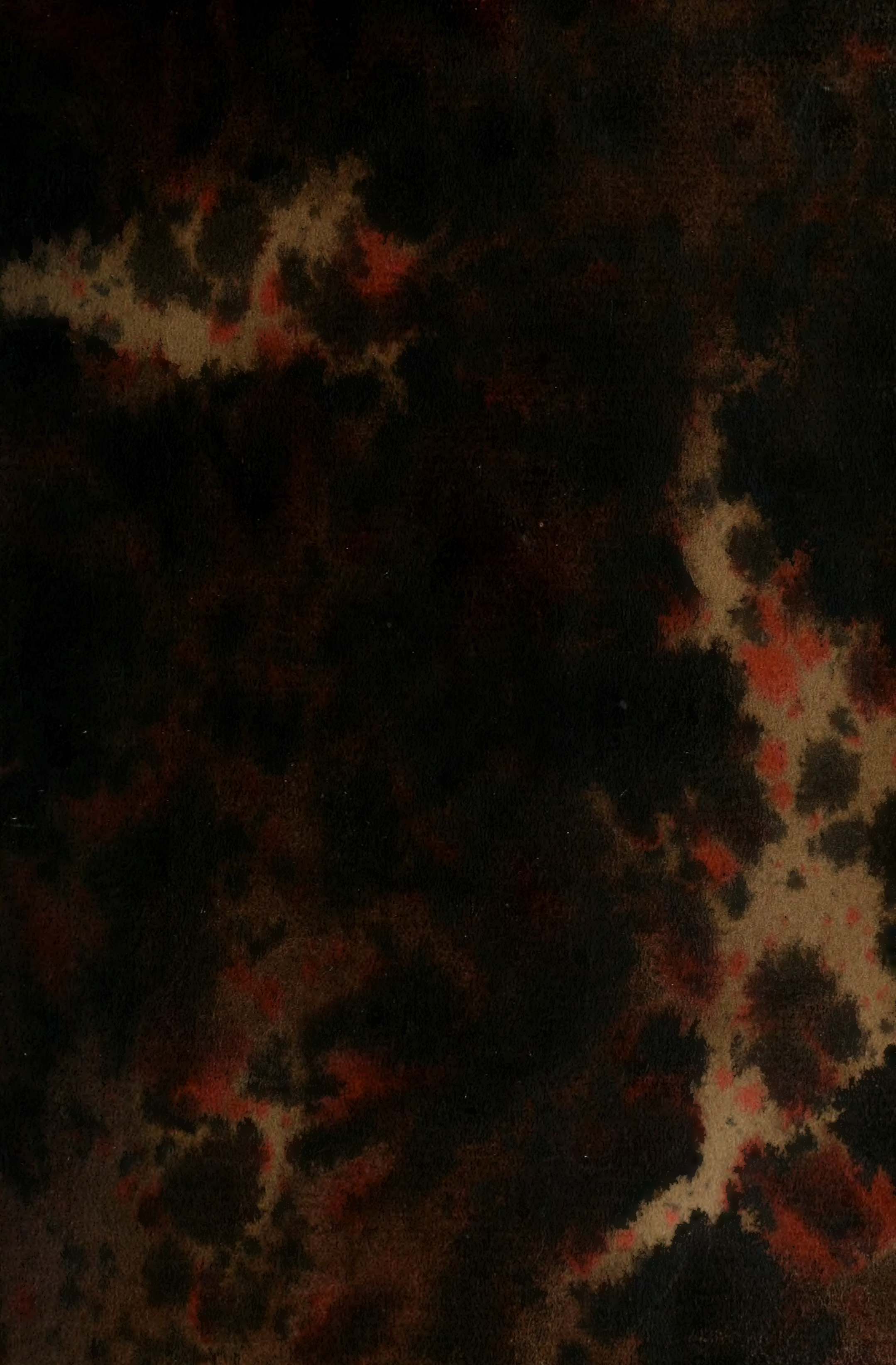

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 896 3



Januar 1904



ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE

EN FREMSTILLING FOR NORDISKE LÆSERE

AF

HORTENSE PANUM OG **WILLIAM BEHREND**

MED FARVETRYKTE BLADE, HAANDSKRIFTFAKSIMILER OG NODEBILAG, PORTRÆTER, AFBILDNINGER AF MUSIKALSKE INSTRUMENTER, AUTENTISKE BILLEDER AF ÆLDRE OPERAFORESTILLINGER M. V.



Fireogtredivte Levering

Pris 1 Krone

ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE

ILLUSTRERET

MUSIKHISTORIE

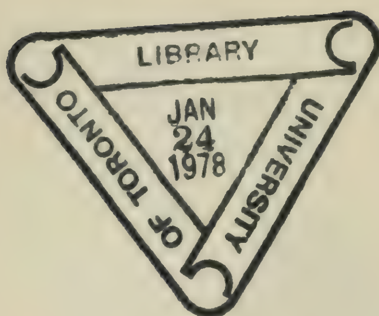
EN FREMSTILLING FOR NORDISKE LÆSERE

AF

HORTENSE PANUM OG WILLIAM BEHREND



GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
KØBENHAVN OG KRISTIANIA
1905



H. H. THIELES BOGTRYKKERI, KØBENHAVN

ILLUSTRERET MUSIKHISTORIE

ANDET BIND

AF

WILLIAM BEHREND

INDHOLDSFORTEGNELSE.

lutningen af det attende Aarhundrede — det Tidspunkt, til hvilket dette Værks første Del i det Hele og Store har ført Musikhistorien — var en Gæringens Tid, en Tid, i hvilken de Omvæltninger indvarsledes paa Aandens Felter, der snart skulde give sig Udslag i den „store“ Omvæltning paa Samfundets Omraade. Saaledes som Litteraturens, Filosofiens og Kulturens Historie nærmere beretter om, sattes der ind i Verden nye Tanker om Religion, om Liv og Død, om Menneskets Betydning og Rettigheder. Der dannede sig nye Anskuelser om Kunsten, dens Værd og Formaal. Paa denne Tid, da Ordene „sentimental“, »empfindsam“ nys var opfundne, fordrede man af Kunsten, at den skulde udtrykke Følelser, at den skulde lade Personligheden komme til Udfoldelse.

Hvad Under da, at der ogsaa opstaar en ny Opfattelse af Musikens Betydning og Formaal, og at denne kommer til at virke paa anden Vis og under andre Forhold end hidtil.

Ligesom det øvrige Aandslivs Midtpunkt forlægges ogsaa Musikens Centrum. Italiens Hegemoni brydes. I Frankrig udvikles vel Musiken (Operaen) og tager en stadig mere national Retning, men det er særlig i Tyskland, hvor en Lessings og Kants kritiske Idealisme mægtig førte Aandslivet frem, og hvor en Seb. Bach havde givet Instrumentalmusiken en forhen ukendt Betydning, at Tonekunsten nu finder Hjemsted, og gennem det voldsomme Opsving, der betegnes af de paa et forholdsvis kort Tidsrum sammentrængte »Wiener-Mestre“, faar et helt nyt, universelt Præg.

Dette hænger atter sammen med, at Musiken nu kommer til at virke som en selvstændig fri Kunst. Snart tjæner den ikke mere — hverken Hofferne eller Kirken — men er sin egen Herre. Navnlig

til Kirken kommer Musiken nu aldrig til at staa i noget nøjere Forhold. Vel har mange af de berømte Mestre ogsaa udtrykt deres Stemninger i kirkelige Former. men sjælden spiller slige Værker nogen fremragende Rolle blandt deres Frembringelser, og aldrig bliver der mere Tale om nogen nærmere Forbindelse eller indbyrdes Afhængighed mellem Kirke og Musik — de Komponister, der fremtidig med Rette kan kaldes „Kirkekomponister“, er snart talte, og meget vejer de ikke i den musikhistoriske Vægtskaal.

Og hermed staar det igen i Forbindelse, at paa denne Tid har Homofonien i alle Musikens Genrer faaet et saadant Overtag over Polyfonien, at denne ganske træder i Skygge. Fra det kirkelige, hvor de mange Stemmer hersker alle med samme Ret, er Overgangen sket til det mere menneskelige, hvor en enkelt Stemme er fremtrædende, kun støttende sig til de andre. Saaledes glider Musiken i det Hele, ikke blot som hidtil paa Operaens Omraade, over fra at være en „Lavskunst“, de Lærdes og Indviedes Kunst, til at blive de manges Ejendom. I de Hovedformer, i hvilke Musiken nu væsentlig finder sit Udtryk: Operaen og den i særlig Grad subjektive Instrumentalmusik, er den heller ikke mere forbeholdt de Fornemme og de Rige; den bliver lige tilgængelig for alle. der elsker denne Kunst. Begrebet „Musik-Liebhaber“ er vel omtrent jævngammelt med Begrebet „Empfindsamkeit“.

Hvad her er fremstillet i store og helt almindelige Træk vil blive søgt nærmere udført i det Følgende. Endnu skal kun fremhæves, at Musikhistorien, der kan opfattes og betragtes paa saare forskellige Maader, herefter faar et noget andet Præg end hidtil.

Dette Værks første Del maatte, ialtfald for lange Tiders Vedkommende, nærmest behandle Musikteknikens og Musikskolernes Historie. Nu, da Tonekunsten vinder frem til at blive friere, personligere, selvstændigere og da Musikens Teknik paa de fleste Punkter er naaet eller netop naa’r til afsluttende moderne Former, bliver det væsentlig Musikernes Historie, de skabende Mestres Historie ɔ: deres Liv, Gærning, Personlighed og kunstneriske Stil, der bliver Genstand for Fremstillingen. Men ved Siden deraf vil vi i hvert Fald inden for en vis Begrænsning kunne følge Musikkulturens og Musiksmagens Historie, endnu en Side fra hvilken Musikhistorien kan opfattes, ligesom Kunstnerpersonlighederne, saavidt det omfattende Emne tillader det, vil blive betragtede i Lys af den samtidige Udvikling af det øvrige Aandsliv. —

Det er paa Operaens Omraade, at de antydede Omvæltninger først bliver kendte. Vi har set (I Del Kap. 13 og 15), hvorledes den italienske Opera forholdsvis ikke længe efter sin Fremkomst var stagneret, var sunket ned til at blive en tom „Koncertmusik", mest anlagt paa at lade Sangerne glimre og uden Plads for Udfoldelse af Komponistens Personlighed, og det er vist, hvorledes den franske (Lullyske) Opera, selv om den mere tro bevarede de oprindelige Kunstprincipper, dog var stivnet i sine Former, hvorfor den ogsaa bekrigedes af en Naturens Forkæmper som Rousseau (i *Lettre sur la musique française*). Nu opstod en Kunstner, der indvarslede en musikalsk Revolution, ligesom hans Forbilled den store „Jean Jacques" en politisk og social. Christoph Gluck blev, som vi nærmere skal se, den, der bryder overtvært med Koncert-Operaen, og som vel slutter sig til den franske Retning, men vèd at hæve sig op over dens Ensidighed, mægter at gøre Operaen til almén, virkelig Kunst og at skabe et Grundlag for den Udvikling, der først finder sin — ialtfald foreløbige — Afslutning i vore Dage.

FØRSTE KAPITEL.

C. W. Gluck. Operaformen.

Christoph Willibald Gluck[1]) er født d. 2. Juli 1714 i den lille By Weidenwang i Øvre Pfalz.

Om hans Fødedag har der hersket megen Uvished, idet en i 1831 fremkommen Døbeseddel for en Christoph Gluck, der var født Aar 1700, antoges at angaa den berømte Mester. Som Glucks fortjenstfulde Biograf Anton Schmid har paavist, har dette dog kun været en Mystifikation, der imidlertid har narret flere Forfattere: Døbesedlen angaar en Onkel og Navne af Christoph (Willibald) Gluck. — Som sit egentlige Hjemland betragtede Gluck ikke Øvre Pfalz, men Bøhmen; derhen kom han allerede i 3 Aars Alderen og der i det sangrige, musikelskende Land voksede han op; et ingenlunde sorgløst, men frit og ubundet Ungdomsliv, i stadig nær Berøring med den skønne Natur og den jævne Befolkning. Hans Fader, Alexander Gluck, havde nemlig tjænt sig op fra Livtjæner til overordnet Forstembedsmand hos forskellige Adelsmænd, længst hos Grev Lobkowitz. Som saadan havde han Ophold først i Kamnitz, senere i Eisenberg. Christoph, den ældste af syv Børn, fulgte altsaa med fra By til By, lærte forskellige Egne og Mennesker at kende, og at han med sit ildfulde, bevægelige Sind er bleven paavirket af denne Vekslen, er utvivlsomt. Mest holdt han af at følge den noget barske Fader paa hans Vandringer gennem Skovene og saa at spille paa sin Violin eller Violoncel, Instrumenter, han fra ung

[1]) Som herhenhørende Litteratur fremhæves: A. Schmid: Chr. W. v. Gluck (1854), A. B. Marx: Gluck und die Oper I—II (1863), Desnoiterres: Gluck et Piccini (1872), A. Reissmann: Christof Willibald v. Gluck (1882), Welti: Gluck (Reclams Universalbibliothek).

af dyrkede jævnsides med Sangen, hvori han selv i Landsbyskolen kunde faa en fortræffelig praktisk Undervisning. Hvad han ellers lærte i de skiftende Skoler, var ikke stort, og sagtens derfor sendtes han, da han var bleven 12 Aar gammel, til Jesuiterskolen i Komotau. Her blev han i seks Aar og fik Undervisning i de lærde Skolefag.



Fig. 1. Glucks Fødehus.

Nok saa meget glædede det ham dog, at der tilbød sig Lejlighed for ham til at lære at spille Klaver og Violin, og man har vel Lov til at antage, at han blandt Jesuiterbrødrene har lært endnu et tredje, der kom ham tilgode langt senere i Livet: Statsmands-Klogskab.

Fra det stille Kloster gik Glucks Vej til selve Bøhmens Hovedstad. I Prag skulde han rimeligvis have fortsat sine Studier ved Universitetet, men alt som Aarene gik og Børneflokken i Førsterhuset voksede, viste det sig mere og mere vanskeligt for hans Fader at skaffe tilveje hvad Sønnens Studieliv kostede. Efterhaanden kom da Gluck i de følgende Aar til helt at staa paa egne Ben. Han skaffede sig sit Ophold ved at synge i Kirkerne og ved at undervise i Sang og Cellospil; i Ferietiden droges han atter ud i Naturen. Han tog sin Violin med sig, vandrede fra en By til en anden og spillede for, hvad man vilde og kunde give ham, undertiden kun for Opholdet. Han havde blot sig selv at stole paa, hvilket dog næppe har tynget hans selvsikre Natur, snarere har han følt sig lykkelig ved saaledes uden Baand at kunne drage fra Sted til Sted, leve i den Natur, han elskede, ene med sin Kunst. Paa denne Maade kunde imidlertid de boglige Studier ikke drives alvorligt, og da Musiken mere og mere kom til at staa for Gluck som hans Livsmaal, tog han gærne Afsked med Prag og dets Universitet, da Fyrst Lobkowitz tilbød at tage ham med til Wien, rimeligvis forat han dér kunde uddannes videre som Virtuos. Paa sine Rejser havde Gluck vakt ikke blot denne Fyrstes, men ogsaa andre bøhmiske Adelsmænds Opmærksomhed og Interesse, og da han kom til Østrigs Hovedstad (1736), mødtes han af saa megen Velvilje og Bistand fra disse Kredse, at han uden Bekymring for Udkommet kunde lægge sig efter et mere systematisk Studium af Musik og dens Theori. I Wien kom Gluck jo forøvrigt ind i et rigt og frodigt Musikliv, i Spidsen for hvilket Mænd som Caldara og J. J. Fux stod (se nærmere foran Kap. 15).

Da Gluck havde fuldendt sine Studier, vilde hans gode Skæbne, at en Lombardisk Fyrst Melzi, der havde hørt ham spille og synge i det Lobkowitz'ske Hjem, indbød ham til at følge sig til Italien i Egenskab af fyrstelig Kammermusiker. — I Løbet af faa Aar og det de Aar, i hvilke den unge Kunstnersjæl mest modtagelig lader alle Indtryk virke ind paa sig, blev Gluck saaledes ført fra Bøhmen, Naturmusikens Hjemland, til Wien og til Italien, hvis Kunstmusik næsten beherskede hele Evropas, og som ialtfald paa Operamusikens Omraade indtog en ubestridt Førerstilling.

I Milano, hvorhen Gluck fulgte Fyrst Melzi, fandt han straks en Lærer, der nød et stort Ry og som endnu nævnes i Musikhistorien som den første, der har skrevet Orkestersymfonier: Gro-

vanni Battista Sammartini (1700—1770). Fire Aar blev Gluck i Milano og arbejdede under Sammartini. Om denne Musiker véd man ikke ret meget, endnu mindre selvfølgelig om Glucks Studier hos ham; men sikkert har disse snarere været Instrumentationsøvelser og Deklamations- og Melodistudier, end kontrapunktiske Øvelser — det har man Lov at slutte fra, hvad man kender til Læreren og navnlig til Elevens følgende Række af Værker.

Fra Barndommen af havde Gluck haft et daadkraftigt og ærgærrigt Naturel, der sagtens tidlig har drevet ham til selv at forsøge sig som Komponist. Herom vides dog intet nærmere; derimod véd man, at Gluck med Glæde tog imod den Opgave, der blev budt ham, endnu inden hans Studier hos Sammartini var afsluttede, nemlig at komponere en Opera til Tekst af den højt ansete Poet Metastasio. At han, den unge Musiker, hvem et saa ærefuldt Hverv overdroges, har arbejdet med al mulig Flid og Energi paa sit Partitur, er ligesaa rimeligt som det er urimeligt at lægge synderlig Vægt paa gamle Beretninger om, at han allerede i denne Opera skulde have ladet sine reformatoriske Idéer skinne igennem. Gluck udviklede sig som Kunstner meget langsomt og til sine Reformidéer naaede han ikke blot ved Selvrefleksioner men ogsaa ved forskellig Paavirkning og indhentede Erfaringer. Paa dette Tidspunkt af sit Liv havde han ikke haft synderlig Lejlighed til at sammenligne og vrage, og man har al Grund til at antage, at den italienske Opera, der da havde en saa stor Magt over Lægfolk som Musikere, ogsaa har taget den unge Tysker ganske fangen. Af Operaen, *Artaserse*, der opførtes under stort Bifald i Aaret 1741, er intet opbevaret (Partituret gik til Grunde ved en Theaterbrand). De faa Brudstykker, som er bevarede af de nærmest følgende Operaer — ti Gluck var nu en Mand med Navn, der i de næste 4—5 Aar fik Bestillinger paa hele otte Operaer fra Milano Venezia og andre Byer — de bestyrker absolut den Antagelse, at Gluck i hele denne Periode ikke har været Spor af Revolutionsmand, men nøje har sluttet sig til den herskende Stil og Smag. Saaledes forklares da ogsaa bedst den Lykke, hans Operaer stadig gjorde! Det eneste, man maaske kan antage, er, at denne *giovine tedescos* Arier har været noget mere simple, noget mindre overlæssede med sødladne Forsiringer end de gængse italienske.

Til Held for Glucks Kunst blev han nu, da han havde naaet et vist Ry, revet ud af denne sin første Virkekreds. En Lord Middlesex,

der var Operachef i London, engagerede ham som Komponist ved Haymarkt Theatret, og 1745 begav han sig paa Vej i Følge med sin Velynder, Fyrst Lobkowitz. Rejsen gik over Paris, og efter al Sandsynlighed har de Rejsende gjort et længere Holdt her, ikke blot er det rimeligt at antage det efter Datidens Forbindelsesmidler, men det er næsten utvivlsomt, at den franske Opera, hidtil helt ukendt for den unge Komponist, har fængslet ham i høj Grad, og at den Stil og Udtryksmaade, som aabenbarede sig i Lullys og Rameaus Operaer, der da stod i højeste Flor, har vakt hans intelligente Opmærksomhed. Maaske har alt dette første Besøg i Paris haft en indgribende Betydning for Glucks Udvikling, — bevise lader det sig ganske vist ikke, og hans Værker i endnu en Del Aar bærer intet Vidnesbyrd derom, men man er i høj Grad fristet til at antage, at der allerede under dette Pariserbesøg er nedlagt i hans Kunstneraand Spirer, der langt senere skulde udfolde sig til Blomst. Og har Gluck saaledes allerede den Gang modtaget Impulser fra den franske Operas Stræben efter fornem Enkelhed og efter Korrekthed i det dramatiske Udtryk som i Deklamationen, saa fik han straks efter i London yderligere Lejlighed til at befæstes i den Anskuelse, at det naturlige, simple, usminkede er det, der gælder mest i Kunsten og i Længden virker dybest. Han lærte Händels Værker at kende, han saa, „hvorledes man med de ringeste Midler opnaar de største Virkninger", og erfarede, at just „de Steder, der tog sig mest ligefremme ud, greb Tilhørerne stærkest" [1]). Disse Betragtninger havde Gluck saa meget bedre Lejlighed til i Ro at anstille, som det i de første Maaneder ikke kom til de forventede Operaopførelser, idet Theatret lukkedes samtidig med Glucks Ankomst, væsentlig af konfessionelle Fordomme mod de ved det virkende katholske Sangere. Da Theatret atter aabnedes 7. Januar 1746 var det for en Opførelse af en ny Glucksk Opera: *La Caduta de Giganti*, der efter Burneys Beskrivelse væsentlig bestod af en Række for Sangerne tilrettelagte Arier; dog med nogen Bestræbelse efter større Selvstændighed og efter at karakterisere de Optrædende. Londonerne, der var forvænte gennem Händels Musik, tilfredsstillede Operaen imidlertid ikke — kun faa Opførelser opnaaede den. Rimeligvis knytter sig til denne Opera, Händels bekendte (skønt ingenlunde authentiske) Udsagn, at „Gluck forstod ikke mere Kontrapunkt end hans Kok" [2]). Yttringen har-

[1]) Burney: „Tagebuch einer musikalischen Reise", Hamburg 1772, II p. 194.
[2]) Händels Kok, Waltz, var forøvrig en flink Bassanger.

monerer ganske vel med Händels Personlighed og var jo ikke helt uberettiget; men det bør paa den anden Side i denne Forbindelse fremhæves, at der bestod et ret venskabeligt Forhold mellem de to Komponister, saaledes at Händel endog efter Glucks Operas Fald raadede ham til at finde paa noget „rigtig Slaaende, noget der



Fig. 2. Glucks Portræt. (Medaillon af Saint-Aubin).

rigtig kunde virke paa Trommehinden". Det passede for Englænderne.

Imidlertid, Gluck skulde ikke have Held med sig i England; hans første Uheld fulgtes af et andet, der fik en Slags dybere Betydning for ham. Han blev opfordret til at lade opføre en saakaldt *Pasticcio* (Postej), en da meget brugt Genre. Gluck valgte de

bedste Numre af sine hidtidige Operaer og mente med megen Snildhed at have passet dem ind i den nye Tekst (*Piramo og Tisbe*); dog, han led en Skuffelse: Arier, der tidligere, sungne til deres rette Tekst og i den Situation, for hvilken de var digtede og komponerede, havde gjort stormende Lykke, gled nu ret upaaagtede hen. Denne Iagttagelse optog i høi Grad den unge Komponist, og de Ideer, der gærede i ham under Indtrykket af den franske Opera og det Händelske Oratorium, fik yderligere Spirekraft.

Forsøget paa at skabe sig en Stilling i London betragtede Gluck herefter som haabløst. Allerede i Slutningen af 1746 forlod han Englands Hovedstad, drog over Hamburg til Dresden, hvor han synes at have tænkt at tage fastere Stade[1]). Hans Faders Død kaldte ham imidlertid snart til Bøhmen, og derfra droges han af Minderne fra de betydningsfulde Ungdomsdage og af Velynderes Opfordringer til Wien, hvilken By han i de følgende Aarrækker betragtede som sit Hjemsted.

Snart efter sin Ankomst til Wien modtog Gluck det ærefulde Hverv at komponere Festoperaen i Anledning af Kejserindens Fødselsdag (14. Maj 1748); Operaen, der vandt det største Bifald, hed *La Semiramide riconosciuta* („den genkendte Semiramis"), og Teksten skyldtes selve Hofdigteren Metastasio. Denne Opera bestaar atter af en lang Række Arier, tildels endog med beskeden Ledsagelse af Strygekvartet. Men ligesom der i enkelte Stykker er en ny Stræben efter at vække Interesse og bringe Karakter i Musiken ved Anvendelse af andre farverigere Instrumenter, saaledes er der ogsaa hist og her Spor af den Trang, Gluck nu følte, til at give Musiken et sandt dramatisk Udtryk.

I Wien vilde Gluck vel have tilbragt en Række Aar, hvis han ene selv havde været Herre derover. I ingen By kunde han befinde sig bedre; hans Værker vare altid blevne modtagne med Bifald, hans smukke, anseelige Personlighed var vel anskrevet overalt, og hans evropæisk kendte Navn gav den Relief. I de fornemme musikalske Hjem optraadte han gærne baade som Sanger og Cellist. — Ét Hjem fangede dog snart hans Interesse fremfor de andre. Det var den rige Købmand Joseph Pergins; i dennes Datter Marianna forelskede Gluck sig, og da han mærkede, at hun ogsaa havde ham kær, betænkte han sig ikke paa dristigt at begære

[1]) Det er vistnok urigtigt, naar det ofte angives, at han fik Ansættelse i Kapellet dér.

hende af Faderen. Svaret blev et rent og skært Afslag: Gluck ejede intet, og han var — Musiker! Sikkert har dette Svar krænket Glucks stolte og selvsikre Natur, og da han havde overbevist sig om, at Mariannas Følelse for ham var af en saa alvorlig Natur, at hun vilde „vente paa ham“ til bedre Tider, greb han med Glæde den Lejlighed, der bød sig til at komme bort fra Wien igen.

Denne Gang gik hans Vej mod Nord, helt op til Kjøbenhavn. Her drog han hen som Kapelmester for et italiensk Operaselskab, det Mingottiske, med hvilket Gluck mulig allerede var traadt i Forbindelse under Opholdet i Hamburg (1746); og da der den 29. Januar 1749 fødtes en Kronprins (den senere Christian VII), og denne Begivenhed skulde fejres blandt andet ved Operaforestillinger af de ved Hoffet saa yndede „Italienere“, fik Gluck Bestilling paa Festoperaen og skrev sin „Serenata“ *Tetide* (eller *Gudernes Strid*). Den opførtes paa Charlottenborg den 9. April. Om Gluck's Ophold i Kjøbenhavn (hvilket hans Biograf Schmid end ikke nævner) véd man desværre kun lidt. Ved en senere Slotsbrand gik alt, hvad der mulig kunde oplyse noget derom, op i Flammer tilligemed Partituret til Tetide[1]). Af samtidige Annoncer ses det dog, at Gluck har benyttet Lejligheden til at præsentere sig ogsaa for det store kjøbenhavnske Publikum. Han bebuder — ikke saa lidt reklamerende endda — paa Slottet Charlottenborg at ville give „en Vokal og Instrumental Koncert, meget smuk og *applausibel*, ved hvilken han især til Auditoriets største *contentement* vil lade sig høre paa et af lutter Glas bestaaende og her hidtil ubekendt Instrument.“ Man læser dette gamle Avertissement med en vis Interesse og glæder sig

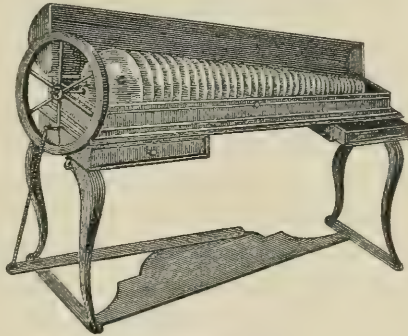


Fig. 3. Glasharmonika.

[1]) En Afskrift findes i Berlin, og Marx, der har studeret denne, udtaler, at Musiken er mere kærnefuld, end hvad Gluck hidtil havde skrevet, og kendelig paavirket af Händel, men udtaler iøvrig lejlighedsvis Tvivl om, hvorvidt den helt igennem stammer fra Glucks Haand.

Om Glucks Ophold i Kjøbenhavn og hvad derhen hører jfr. iøvrigt nærmere første Del Kap. 21.

over dets Bevarelse: dels er det ret mærkeligt at tænke sig den Gluck, vi nu kender, spillende en Slags Glasharmonika paa Charlottenborg i Kjøbenhavn, dels viser det, at Gluck, rimeligvis under sit tildels uvirksomme Ophold i England, har lært det af Benj. Franklin opfundne Instrument[1]) at kende og at spille paa det, og at han nu benytter sig af det til at vække de musikalsk set lidet fremmelige Kjøbenhavneres Nysgærrighed, for saaledes at skaffe sig de haardt tiltrængte Pengemidler.

Fra Kjøbenhavn gik Glucks Vej over Wien til Italien. Han havde faaet Opfordring til at skrive en Opera for Rom, og endnu samme Aar opførtes hans nye Værk *Telemacco* paa Argentina-Theatret. Dette Værk har en vis Betydning for Glucks Udvikling. Ganske vist forlader han endnu ikke den overleverede italienske Operaform; men Fremskridtet spores særlig i de mere karakterfulde Recitativer, i Udeladelsen af meget af de italienske Arieoperaers Overflødighed og en Stræben efter at skabe et scenisk Helhedsindtryk. At denne Opera, hvis Partitur ikke foreligger trykt, men opbevares i Wien, hvor Marx har gennemgaaet det, har staaet for Glucks Bevidsthed som et betydeligt Værk, fremgaar ogsaa deraf, at han langt senere, navnlig i *Armide*, hvis Stof jo er beslægtet med Telemacco: de to Tryllersker, benytter hele Stykker (f. Eks. Ouverturen) med ofte kun ringe Omarbejdelse. *Telemacco* gjorde saa stor Lykke, at der fra Neapel kom Anmodning til Gluck om at skrive en Opera for denne By. Han modtog Hvervet, men inden han gik i Gang dermed, kom Budskabet fra Wien, at Marianna Pergins Fader var død. Gluck vidste, at Moderen var hans Bejlen gunstig og — intet holdt ham tilbage; han rejste saa hurtig som mulig tilbage til Wien, hvor han den 15. Septbr. 1750 viedes til sin Elskede. Marianna blev Gluck en god Hustru; hun var forstaaende overfor hans Kunst og hans Mission, skabte ham i Wien (senere i Paris) et hyggeligt Hjem, og var ved Siden deraf altid rede til at bryde op og følge ham paa hans Kunstrejser. At hun bragte sin Ægtefælle en Formue, der blev Grunden til den ret betydelige Kapital, han efterlod sig ved sin Død, har sikkert heller ikke været uden Betydning for hans

[1]) Det bestaar af en Række koncentriske Glasskaale med voksende Diameter, der er afstemte og bringes til at klinge ved at sættes i Omdrejning og samtidig berøres eller bestryges af en fugtig Finger. Gluck vides ikke at have komponeret specielt for dette Instrument, hvad derimod f. Eks. Mozart har gjort.

hele Stilling og senere Gærning. Efter sit Naturel maatte netop Gluck føle det som en betydningsfuld Støtte at være økonomisk uafhængig.

Glucks Forpligtelser overfor Neapels Operascene nødte ham til efter en kort Hviletid atter at bryde op fra Wien, og hans Hustru fulgte ham alt paa denne Rejse. 1751 opførtes Operaen *La clemenza di Tito* (Tekst af Metastasio, den samme som Mozart senere komponerede). Den gjorde vel Lykke hos Publikum, men der synes blandt Musikere og Sangere at have hersket nogen Uvilje overfor den tyske Musiker. Visse Dristigheder, Stræben efter dramatisk Effekt, vakte Opmærksomhed, og de musikalske Haandlangere tog Forargelse deraf. Navnlig i Arien: *Se mai senti spirarti* havde man fundet et Sted, hvis Haardhed, der ikke kunde forklares efter de strænge Regler, maatte anholdes. Man viste den paagældende Arie til Durante[1]), den neapolitanske Skoles højt ansete Mester og en ypperlig Theoretiker. Hans Svar var det ærlige, men for Glucks Fjender lidet trøsterige: „Jeg skal ikke afgøre, om dette Sted er aldeles i Overensstemmelse med Kompositions-Reglerne. Men saa meget kan jeg sige jer, at enhver af os, mig selv ikke undtaget, kunde være meget stolt af at have udtænkt og skrevet et saadant Sted.“ — Denne Arie gik senere over i *Ifigenia paa Tauris* (Ifigenias Klage-Arie i G-Dur: „*O malheureuse Iphigénie*“), og det berygtede Sted maa være det omstaaende.

Ved Tilbagekomsten til Wien knyttedes Gluck nær til den musikelskende Prins af Sachsen-Hildburghausen's Hof. Prinsen holdt et lille Kapel, der nu spillede flere af Glucks Ouverturer (Symfonier) og Arier, og da Maria Theresia og hendes Ægtefælle besøgte Prinsens Slot, *Schlosshof*[2]), maatte Gluck komponere et Festspil, *Le Cinesi*, og han frembragte et lille „Mesterværk“ (som Dittersdorf, der var Medlem af Kapellet, skriver).

Ved denne Lejlighed var Gluck altsaa bleven personlig bekendt med Majestæterne. Da samtidig Staten overtog Operatheatret i Wien og en anden af Glucks Beskyttere, Grev Durazzo, blev Theatrets Chef, opnaaede den nu vidtberømte Musiker Stillingen som Opera-Kapelmester (1754).

[1]) Se første Del pag. 334.

[2]) Om den for Tiden meget karakteristiske overdaadige Fest se nærmere Schmid p. 52 ff.

Ifigenia.

Je n'ai plus, je n'ai plus de pa-rens! Mê-

cresc. *dim.*

lez vos cris plain - tifs vos cris plain -

p

tifs à mes gé-mis - se-mens!

osv.

Endnu i samme Aar maatte Gluck imidlertid til Italien igen for i Rom at opføre to nye (rimeligvis tidligere bestilte) Operaer. Det var ved denne Lejlighed, at Paven som Udtryk for sit Behag ved Glucks Musik og for den Yndest, Mesteren stod i hos den romerske Befolkning, udnævnte ham til *Ridder af den gyldne Spore.*

Med denne Udmærkelse fulgte Adelskab (rigtignok kun paveligt), og Gluck, der var verdensklog nok til at pynte sig dermed, kalder sig for Fremtiden med Selvfølelse altid: Ritter von Gluck[1]).

De følgende syv-otte Aar er forholdsvis stille Aar i Glucks Liv. Han blev i Wien, væsentlig optaget af sin Gærning som Kapelmester, den, han i Kraft af sin brændende Kærlighed til Theatret sikkert omfattede med levende Interesse og havde megen praktisk Nytte af. Foruden at virke som den myndige Dirigent ved Kapellets Koncerter og ved Opera- og Balletforestillinger, havde han den Forpligtelse at komponere den Musik, som Lejligheden krævede: snart til Hoffets Fester, snart til Operascenen. Enkelte hele Operaer skrev Gluck saaledes „efter Ordre“ i denne Tid — alle ere de forsvundne i Tidens Strøm. Til hans betydeligere Arbejder hører kun én af dem: Enakts Operaen *L'innocenza giustificata* („Den retfærdiggjorte Uskyld“), der opførtes 1755 og som glimtvis indeholder Ting, der peger hen paa den vordende store dramatiske Komponist. Andre Arbejder vejer kun lidet til i Glucks Produktion, saaledes en ny Bearbejdelse af *Tetide*, samme Tekst, som Gluck komponerede for Kjøbenhavn, hvilken Serenata opførtes ved Kejserindens Fødselsdag i et overdaadigt Udstyr. Større Værdi og en særegen Interesse har derimod Balletten *Don Juan* (1761), der i sammentrængt Form behandler det samme Stof som Mozarts berømte Opera.

Ved Siden af denne megen Operakomposition var Gluck imidlertid i disse Aar ogsaa beskæftiget med et ganske mærkeligt musikalsk Arbejde, der kunde synes at ligge temmelig langt fra den Vej, ad hvilken den vordende Operareformator skred frem, men som dog ret beset kan have haft sin Betydning ogsaa for hans reformatoriske Ideer.

Grev Durazzo, hvem det jo fremfor alt maatte ligge paa Hjærtet at skaffe Hoffet, og — omend i anden Række — Publikum en stadig vekslende Adspredelse, havde faaet den gode Idé at blande ind mellem de mange — i alt Fald efter deres Stof — højtidelige Operaer nogle Eksemplarer af den saa populære og let tilgængelige franske *Opéra-comique*, og han overdrog da Gluck at arrangere disse smaa Stykker for Wienerscenen og om fornødent supplere

[1]) Mozart modtog den samme Orden, da han i sine unge Aar besøgte Italien; men vi høre aldrig Tale om Ritter von Mozart; det vilde ogsaa kun daarlig have passet til hans Natur og til hans tarvelige Kaar.

dem med egne Numre. Gluck synes at have taget fat paa denne ny Opgave med Lyst og at have bestræbt sig for at komme den franske lette og pointerede Stil saa nær som mulig. Paa denne Maade opstod *Airs nouveaux* til Operas-comiques som *Les amours champêtres*, *Le chinois poli*, *Cythère assiegée* o. fl. De maa have gjort den Lykke, man havde ventet, ti Grev Durazzo, der stod i Forbindelse med den mest yndede og produktive Librettist i Opera-comique-Genren: Ch. Simon Favart[1]), sendte ham et Par af Glucks Arbejder og bad ham kun lade sine Tekster fra ny af komme til Wien, de skulde blive komponerede af „Ridder von Gluck og andre habile Komponister“ — „saaledes vilde Poet og Musiker gensidig bidrage til Udbredelse af hinandens Ry.“ Og Favart svarer meget smigrende for Gluck, at „denne Musiker udmærket forstaar denne Kompositions-Genre, at han (Favart) omhyggelig har gennemgaaet de tilsendte Operaer og fundet, at de intet lader tilbage at ønske med Hensyn til Udtryksfuldhed, Smag, Harmoni, ja selv fransk Prosodi, samt endelig at han vil føle sig smigret, hvis Hr. Gluck vil øve sit Talent paa hans Værker.“ —



Fig. 4. Ch. Simon Favart.

Paa denne Maade opstod da i de følgende Aar endnu en Række Operas-comiques til Tekster af Favart, Sédaine og andre populære Forfattere, hvis Musik rimeligvis[2]) helt skyldtes Gluck, og af hvilke kan nævnes *L'arbre enchanté*, *Le cadi dupé* og *La rencontre imprévue* (1764) (senere under Titlen „Die Pilgrime von Mekka“). De to sidste — en Slags Forløbere for Mozarts *Entführung aus dem Serail* — der behandle komiske tyrkiske Emner, er senere blevne fremdragne paany og opførte paa tyske Scener. De er hørte med Interesse, men har ikke kunnet hævde nogen fast Plads paa Repertoiret. Ganske naturligt, ti selv om man maa forbavses over den Smidighed, med hvilken Gluck har føjet sin tungere Begavelse ind

[1]) Favart (1710—93) var en Slags parisisk Theateragent for Grev Durazzo.
[2]) Ti for alles Vedkommende lader det sig ikke bestemt afgøre.

under opera-comiquens lette Former, kan det dog ikke nægtes, at han ikke naa'r Idealet. Hans Humor er ikke djærv og frigjort, hans Komik er smaatskaaren og behæftet med megen Vidtløftighed og trættende Gentagelser[1]).

Men for Gluck havde disse Smaaarbejder deres Betydning, de nødte ham til nøje at studere det franske Sprog, ikke mindst dets Prosodi, og de holdt hans i sin Tid vakte Interesse for det ejendommelige ved den franske Musik i Live, bragte ham i nøjere Berøring med den klare galliske Aand og bidrog til at gøre hans Navn kendt i hvert Fald blandt franske Fagfolk, der vistnok hidtil kun havde beskæftiget sig lidet med den tyske Komponist. Kort sagt, ogsaa de forberedte Gluck til den Del af hans fremtidige Mission, der skulde falde i Frankrig.

Og hele denne Periode var sikkert for Gluck en Forberedelsestid. Trods sine talrige nødtvungne Arbejder fik han Tid nok at ofre paa sin almindelige Uddannelse: foruden fransk Sprog og Litteratur studerede han Latin; han kastede sig med glødende Iver over almindelige litteraere Studier, tilegnede sig en Mængde betydelige Digterværker, søgte Omgang med Forfattere og med videnskabelig dannede Mænd for ogsaa paa den Maade at søge Næring for sin Aand, i hvilken nu mere og mere de betydningsfulde Idéer gærede, der snart skulde give sig Udslag. Den solide Ballast af almen Dannelse og kunstnerisk Indsigt, der i den kommende Tid gav Gluck en for en Datidens Musiker enestaaende Myndighed, den samlede han ivrig og trofast i disse Aar.

I Aaret 1761 kaldtes Gluck til Bologna, hvor hans Opera, *Il Trionfo di Clelia*, skulde indvi det nybyggede Operahus. Rejsen, der udførlig er beskrevet af Glucks Ledsager, Dittersdorf[2]), havde ikke synderlig Betydning for Gluck udover at bringe ham i personlig Berøring med Berømthederne Farinelli og Padre Martini. Operaen, der behagede særdeles, var i fremtrædende Grad et Lejlighedsarbejde, beregnet paa pragtfuldt Udstyr og virtuose Sangere. Og dog er den komponeret, medens Gluck var optaget af de store dristige Planer for sin Fremtidsvirksomhed. Da Gluck endnu i samme Aar (om Efteraaret) kaldtes tilbage til Wien, var det for at

[1]) Om en i den nyeste Tid foranstaltet Bearbejdelse og Genopførelse af „Les amours champêtres“ se „Musikalisches Wochenblatt“ Aargang 1896, pag. 558.

[2]) Se dennes naive, men elskværdige „Lebensbeschreibung“. Leipzig 1801.

fuldende og lade opføre sin berømte klassiske Opera *Orfeo ed Euridice*, den, hvori hans Reform-Idéer første Gang kom til Gennembrud.

Gluck var da en Mand paa 48 Aar. Det var en og tyve Aar siden hans første Opera kom frem, og den Snes Operaer i stor Stil, han derefter havde skrevet, havde gjort ham til en vidt kendt og højt anset Komponist. Og dog kunde han senere tale om disse Arbejder, som vilde han ikke ret være dem bekendt, som om alle disse Aar var spildte. Fra det Standpunkt, han efterhaanden var naaet til at indtage, maatte han virkelig betragte dem som værdiløse, trods de Glimt, der hist og her lyste op og lovede bedre Tider. Det var i de forløbne Wieneraar, at Gluck modnedes som Kunstner; dette antager alle hans Biografer vistnok med Rette. Hvortil han modnedes, i hvilken Retning hans Ny-Idéer gik, vil det følgende søge at vise. Her maa vi blot et Øjeblik stanse ved Spørgsmaalet: hvorfor denne Forandring i hans Kunstneranskuelse skete og maatte ske.

Først og fremmest vel, fordi denne Musikers Naturel var et andet end nogen af hans nærmeste Forgængeres blandt Operakomponisterne: kraftigere, djærvere, sundere end de italienske og tysk-italienske blødagtige, behagelystne Musikeres. En Naturens Søn var Gluck, en Elsker af den i en saadan Grad, at han helst komponerede ude under fri Himmel (som senere Beethoven); hvad var da rimeligere, end at han ogsaa i Kunsten maatte naa til at sætte det sande, naturlige, umiddelbare højst. Og tilmed, Tidens Løsen gik jo i den Retning: „Tilbagevenden til Naturen“ prædikede den af Gluck saa beundrede Rousseau. Natur og Menneskelighed, disse to var Hovedidéerne, der bevægede intelligente Folks Sind i disse Aar før Revolutionen. — Mennesket, det var ogsaa det, der interesserede Gluck, alle dets Rørelser, dets Sorger, dets Glæder, dets Svaghed, dets Storhed, dets Lidenskab. Derfor havde altid Scenen draget ham med en forunderlig Magt, dér skulde han først — eller i hvert Fald dybere end nogen hidindtil — skildre Mennesker. Det er i saa Henseende betegnende, at næsten hele Glucks Virksomhed er helliget Operaen; liden Instrumentalmusik, kun en enkelt Kirkekomposition (*De profundis*) har han efterladt sig. Disse Idéer har sagtens i aarevis ligget dybt i Glucks Sjæl, paa forskellig Maade er der tilført dem Næring udefra; der er i det foregaaende henpeget paa Kendskabet til Lullys, Rameaus og Händels Musik, til Arbejdet med den franske opéra-comique m. m., men

mest kom der Fart og Sikkerhed i hans Refleksioner, efterat han havde taget fast Stade i Wien. Studiet af den tyske og engelske Poesi lærte ham, at der i Tiden ogsaa rent kunstnerisk var et Drag henimod en ædel Simpelhed, mod en dybere Menneskeskildring og ærligere Naturlighed, mod at anerkende Berettigelsen af „Følelsen“ som saadan og mod at betragte Kunsten som Alvor og ikke som en flygtig, sanselig Adspredelse. Han følte sig i Slægt med de paa forskellig Maade ledende Aander, med en Winckelmann, Klopstock, Wieland og Lessing. Og han, der efterhaanden havde gennemskuet den altraadende italienske Operas Tomhed og Skabelon-Façon, følt sig stærk ved hines Støtte, medens han tidligere havde følt sig svag overfor den italienske Opera og dens Repræsentanter, Sangerne. Ofte har dog vistnok hans udprægede Selvfølelse, hans levende Ærgærrighed følt sig oprørt ved den Ydmygelse at maatte føje sig efter Sangerne og bøje ind under de gængse ene saliggørende Former. Her er vel et Motiv, der ogsaa kan have haft sin Betydning. Gluck vilde ikke længer være Kastraternes Slave, vilde ikke mere skrive Operaer, der lignede alle de andres som en Draabe Vand den anden, og som forsvandt som Draaber i Operaernes store Hav. At Gluck med sin Operareform havde grebet just, hvad de Bedste i Tiden følte Trang til paa dette Omraade, viser de forstaaende og varme Ord, hvormed Mænd som Wieland, Herder og Sonnenfels snart efter hilste hans Nybyggergerning.

Hvad Gluck da først og fremmest havde lært var dette, at han forat skabe noget nyt maatte bort fra de hidtidige italienske Operatekster. De tomme Rimerier, den ensartede, af stadige Arier — oftest aandløse og poesiforladte Refleksioner — afbrudte Handling med den evige galante Elskov, maatte vige for en virkelig poetisk Tekst, rummende en klar og fornuftig fremadskridende Handling, der fremstillede Mennesker, ikke sødladne Teaterdukker. Af stor Betydning for ham var det da, at han just nu fandt en Mand, der var besjælet af de samme Idéer som han selv, og som uden at være nogen stor Digter dog var i Stand til at skrive ham de Tekster, han begærede. Denne Mand var Raniero di Calzabigi, af Stilling Embedsmand i det nederlandske Departement i Wien.

Det er ikke ganske let at fastslaa, hvilken Betydning denne Mand har haft for den Gluckske Operareform. Man har villet give ham det meste af Æren for den, har kaldt ham den Gluckske Muses „Fødselshjælper“, og man har paa den anden Side villet

sætte ham tilbage i en Komponisten langt underordnet Stilling. Hvad man positivt har at holde sig til, er ikke stort: dels Glucks Brev af 1772 til Redaktøren af *Mercure de France*, hvori det hedder: „... Je me ferois un reproche encore plus sensible si je consentois à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative; c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite .... c'est à lui qui m'a mis à portée de developper les ressources de mon art ...." — dels Calzabigis Udtalelser fra senere Tider, at det var ham hele Reformen skyldtes. Ingen vil dog tvivle om, at denne sidste Paastand bunder i selvovervurderende Forfængelighed, og selve Glucks Ord kan meget vel være dikterede af Erkendtlighed overfor den Støtte, Calzabigi virkelig havde ydet, tilsat med en ganske velberegnet officiel Beskedenhed.

Man giver sikkert Calzabigi alt, hvad der tilkommer ham i Operareformens Historie, naar man gaar ud fra, at Gluck har meddelt ham sine gennem Aarrækker modnede Idéer, og at de har mødt Forstaaelse og beslægtede Tanker hos den yngre enthusiastiske Litterat. At Calzabigi ikke var nogen meget drabelig Fremskridtsmand, turde temmelig tydelig fremgaa deraf, at han, da Teksten til „Orfeo" forelaa, henvendte sig til den mægtige Metastasio med Bøn om, at han ikke vilde stille sig altfor fjendtlig overfor det nye Forsøg.

Et nyt Forsøg drejede det sig jo nemlig om — derom var ialtfald begge paa det Rene. Man vovede ganske vist ikke at forlade det vedtagne klassiske Sujet; den græske og romerske Mythologi og Historie afgav jo Stoffet til alle Datidens Operaer, og Gluck fulgte ogsaa i Fremtiden denne Tradition (kun en enkelt Gang fraveg han den). Det er forstaaeligt, at han maatte gøre det paa en Tid, da en Foregangsmand som Winckelmann pegede mod Antiken som Idealet, og en Klopstock, trods sin udprægede Nationalfølelse, digtede i Pindars og Horats Rytmer. Ikke Stoffet, men Indholdet var det, at Gluck og Calzabigi vilde forny. Det menneskelige skulde drages frem og udfolde sig, trods det traditionelle Stof; Handlingen skulde blomstre frem og skyde alle de taabelige Udvækster tilside. I den første Henseende lykkedes Teksten til „Orfeo" fortræffelig: En Mængde forskellige, helt naturlige, ægte menneskelige Følelser og Stemninger kommer til Orde i den. — I sidste Henseende lader „Orfeo" derimod en Del tilbage at ønske; man mærker her, at man staar overfor et første famlende Forsøg; nogen virkelig „Handling"

findes der ikke i denne Tekst, der som bekendt har til Stof Orfeus' Tab og Genvinden af sin Hustru Eurydike. Teksten er egentlig kun blevet til tre store Billeder eller Situationer, af hvilke det midterste: Orfeus' Nedstigen til Hades, Kamp med Furierne og Møde med Eurydike paa de elysæiske Marker, er af en saa storslaaet dramatisk Magt, som intet af de andre.

Til dette Billed (2den Akt) skrev Gluck en Musik saa fantasifuld og af en saa gribende Vælde, at den hører med til hans ypperste Frembringelser. Aandernes mørke, barske Kor, ind i hvilke fra Orkestret Cerberus' uhyggelige Gøen lyder, Furiernes berømte No (Rousseau kalder det „en af de mest ophøjede Inspirationer"), Orfeus' blide, værdige, men stadig mere indtrængende Bønner, og Furiernes ængstelige Vigen for denne fremmede, frygtløse Sanger, er alt gengivet af en Mester, der kun bruger faa og simple Midler, men véd at ramme sikkert med hver af sine Idéer. Denne ægte dramatiske Situation og den følgende Skildring af Elysion virker endnu den Dag idag saa frisk, som da de skreves, og endnu beundres Gluck derfor. Hvormeget stærkere maa de da ikke have virket paa en Samtid, der helt var afvant med at møde Kraft, Alvor, Natur paa Operascenen? Men ved Siden heraf var der endnu meget nyt og fremmed at forundres over. Orfeus klager jo ikke ved Eurydikes' Grav i lange Arier med Løb, Triller og Forsiringer, og da han i sidste Akt synes at skulle miste hende paany, fordi han trods Forbudet vender sig om forat se hende, benytter han ikke heller her den gode Lejlighed til at vise sin Koloraturfærdighed, nej, han lader sin Smærte, sin stille, dybe Længsel mod den, han troede tabt for stedse, smelte hen i en skøn Sang, den berømte *Che farò senza Eurydice* (Eurydike har jeg mistet). Og disse lyriske Udbrud var forbundne ikke med de evige, trættende ensformige Seccorecitativer, men med Recitativer, ledsagede af hele Orkestret, i hvilke Gluck allerede viste sin store Sans og Iver for at skabe sand og levende Tale paa Scenen, og i hvilke han med smaa Midler vidste at give et malende Billed af Situationen eller den Optrædendes Stemning. Orkestret var ikke reduceret til at akkompagnere de mange Bravurarier; det spillede en selvstændig Rolle og bidrog til at give Musiken Farve. Endelig var Koret ikke blot en pyntende Staffage, det var der, fordi det maatte være der, det greb med en naturlig Ret ind i Handlingen; allerede i første Akt var Folkets Klager den brede Baggrund for Orfeus' mere personlige Sorg, og i anden Akt tog jo

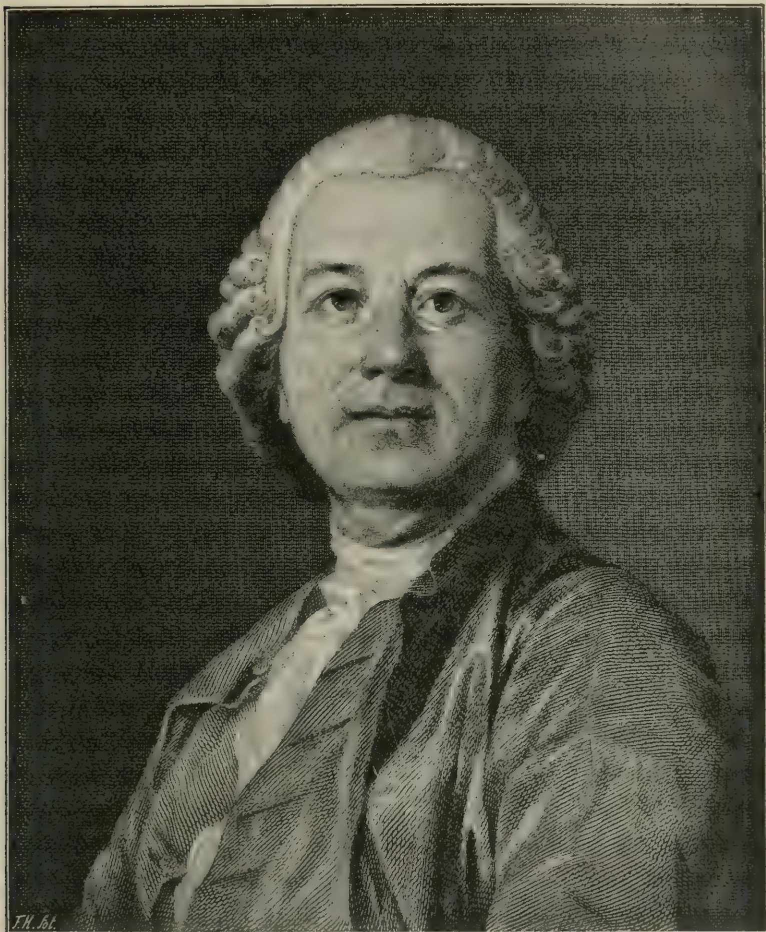
Koret (Underverdenens Aander) selv Del i Handlingen. Saa meget og endnu mere — f. Eks. den i Forhold til de ældre Operaer livfulde og malende Instrumentation og den forstandige og karakteristiske Benyttelse af Dansen — var nyt i denne mærkelige Opera, der kun paa enkelte Punkter (Eros' Skikkelse og Sangparti, Orfeus' og Eurydikes vidtspundne og uinteressante Vekselsange i sidste Akt) lod fornemme sin Sammenhæng med den italienske Opera.

Hvorledes modtoges nu dette nye?

„*Orfeo ed Eurydice*" opførtes første Gang den 5. Oktober 1762 paa Hofburgtheatret. Den første Aften stod Publikum ret fremmed og uforstaaende overfor Operaen, egentlig Lykke gjorde den ikke, men efterhaanden begreb man, hvad det drejede sig om. Musikens Magt og Skønhed vandt mere og mere Forstaaelse, og Orfeus' Sceneheld voksede ved hver følgende Forestilling. Udførelsen af den var glimrende. Gluck havde selv ledet Prøverne, og det med utrættelig Energi og en saadan Hensynsløshed, at selve Kejseren maatte lægge sig imellem og stille de Udførende tilfreds. „Mere end tyve, tredive Gange lader han Kapellets øvede Spillere, blandt hvilke der sikkert er Virtuoser, gentage Passagerne, indtil de frembringer den samlede Virkning, som han har tilsigtet.... De maa da ogsaa altid betales dobbelt, og de, som f. Eks. ellers faar en Dukat for deres Spil, erholder to, naar Gluck dirigerer," saaledes beretter en samtidig Musiker. Orfeus' Rolle udførtes af Kastraten Guadagni, der ikke blot sang og spillede ypperligt, men udmærkede sig (hvad udtrykkelig fremhæves) ved at kunne underordne sig Komponisten og hans Anvisninger. — Selve Spillet og Iscenesættelsen havde iøvrig staaet under Calzabigis Ledelse.

Orfeo ed Eurydice, der fangede Interessen ved det nye, Operaen indeholdt, og dog ikke fjærnede sig saa meget fra det da almenherskende, at Tilhøreren fik Indtryk af et absolut Brud, vandt snart en fast Plads paa Wiens Theater; hos Kritiken synes den ikke at have vakt Anstød, og hvad der er det mærkeligste paa en Tid, da de allerfleste Operaer skreves for en enkelt bestemt Scene og sjælden naaede ud over den: Glucks Opera blev allerede 1764 spillet i Frankfurt am Main, 1769 i Parma og efterhaanden rundt omkring paa talrige Operascener, overalt fulgt af glimrende Held. Desuagtet tøvede Gluck hele fem Aar med at forfølge sin Sejr. Først 1767 kom hans anden og endnu mere udprægede Reformopera: *Alceste.* De mellemliggende Aar var dels optagne af Pligtarbejder: Komposi-

tioner, som Glucks officielle Stilling nødte ham til at skrive, men som laa hans Hjærte temmelig fjærnt og derfor væsentlig komponeredes paa Rutine og i den overleverede Stil: Operaen *Ezio* (til



Chevalier Gluck

Fig. 5. (Efter Duplessis).

Metastasios Tekst); det forannævnte Sangspil, *La rencontre imprévue*, *Il Parnasso confuso,* et Festspil ved Josef II's Formæling (til Tekst af Metastasio), der udførtes af lutter Erkehertuger og -Hertuginder,

La corona (af samme Forfatter), bestemt til at fejre Kejser Frantz's Navnedag, men henlagt, da Kejseren forinden pludselig døde — dels var de helligede Studier til og Arbejde paa *Alceste,* ti sine Hovedværker skrev Gluck ingenlunde hurtigt. Iøvrigt levede den nu højtansete Mester i disse Aar et rigt aandeligt Liv, i stadigt Samkvem med Tidens betydelige Mænd, for hvilke hans velhavende Hjem var et Slags Samlingssted, og man kan saaledes næppe med Rette bebrejde Gluck (hvad enkelte Forfattere har gjort), at han spildte denne Tid, eller tale om noget Frafald fra hans Mission.

I hvert Fald maa Operaen Alceste, der, komponeret til Calzabigis Tekst, første Gang opførtes den 16. Decbr. 1767, slaa enhver saadan Anklage til Jorden.

„Alceste“ har den største Interesse saavel i Glucks som i Operaens Historie. Musikalsk set er Operaen vel næppe betydeligere end „Orfeo“, og i dramatisk Henseende er den ingenlunde fuldendt; men den er det første Værk, i hvilket Reformatoren helt uden Begrænsning eller Hensyn følger sine ny Idéer, hvorfor den giver et saa klart Billed af hans Vilje og Evne. Og ydermere er den i sin trykte Skikkelse ledsaget af en Fortale[1]), i hvilken Gluck paa en ypperlig Maade lader sine Anskuelser og Bestræbelser komme til Orde.

I dette vigtige kunsthistoriske Dokument hedder det bl. a.: „Da jeg paatog mig at sætte „Alceste“ i Musik, var det mit Forsæt, grundig at fjærne alle de Misbrug, som dels formedelst Sangernes umotiverede Forfængelighed, dels ved Komponisternes altfor store Skikkelighed var bleven indført i den italienske Opera, og som saa længe har forvansket den og gjort det højtideligste, skønneste af alle Skuespil til det latterligste, det kedeligste. Jeg var betænkt paa at begrænse Musiken til dens sande Opgave, der er den: at tjæne Digtningen, idet den forstærker Udtrykket for Følelser og Situationer uden at afbryde Handlingen eller svække den ved unyttige og overflødige Zirater. Jeg mente, at Musiken skulde være for Poesien, hvad livlige Farver og en lykkelig Blanding af Lys og Skygge er for en fejlfri og velordnet Tegning, hvilke kun tjæner til at gøre Figurerne levende uden at forandre Omridsene. Jeg vilde derfor hverken afbryde Skuespilleren i Dialogens Ild for at lade ham vente paa et

[1]) Rettet til Hertugen af Toscana, hvem Partituret tilegnedes.

kedeligt Ritornel, eller opholde ham midt i et Ord paa en gunstig Vokal, forat han skulde kunne gøre sig til af sin skønne Stemmes Bøjelighed i et langt Løb — — — Jeg mente ligesaalidt, at jeg turde slutte en Arie der, hvor Meningen ikke er til Ende, kun for at give Sangeren Lejlighed til at vise sin Kunst i de mangfoldigste og mest kapriciøse Variationer over et enkelt Sted. Kort sagt: Jeg vilde banlyse alle de Misbrug, mod hvilke den gode Smag og den sunde Fornuft allerede længe forgæves har kæmpet. Mig syntes det, at Sinfonien (Ouverturen) skal forberede Tilskueren paa Handlingen, saa at sige være en Indholdsangivelse deraf; og at i Behandlingen af Dialogen hin paafaldende Forskel mellem Arie og Recitativ bør undgaas, for ikke imod Meningen at afbryde Tankegangen og i urette Tid forstyrre Scenens Livfuldhed og Varme.

Jeg har endvidere ment at burde rette den største Del af mine Anstrængelser paa at naa en ædel Simpelhed. Derfor undgik jeg ogsaa at prale med Vanskeligheder paa Klarhedens Bekostning, og har aldrig lagt Vægt paa at finde paa en ny Vending, naar den ikke var hidført af selve Situationen og passede til, hvad Ordene udtrykte. Endelig forekom mig ingen Regel saa ophøjet, at jeg jo ikke med rolig Samvittighed mente at turde offre den til Fordel for Virkningen.

Dette er mine Grundsætninger: Heldigvis svarede Tekstbogen paa det herligste til mit Forehavende, ti den berømte Forfatter... har deri erstattet de blomstrende Skildringer, de unyttige Billeder, de aandrige og kolde Sentenser ved Hjærtets Sprog, stærke Lidenskaber, tiltrækkende Situationer og en stedse vekslende Handling... Det Bifald (hvormed Operaen er modtaget) har vist, at Simpelhed, Sandhed og Naturlighed er det faste Grundlag for det Skønne i alle Kunstens Værker." —

Et Nutidsmenneske vil vel omtrent billige hvert Ord i denne Fortale, vil næppe nok finde noget mærkeligt i den, tværtimod maaske, at den nærmest kun indeholder Selvfølgeligheder. Fortalen maa imidlertid ses fra et historisk Synspunkt.

Glucks almindelige æsthetiske Betragtninger er ikke særdeles dybtgaaende, og navnlig løser han ganske egenmægtig og uden nærmere Begrundelse det vanskelige Spørgsmaal om Forholdet mellem Tekst og Musik i Operaen, ti Sætningen, at Musiken skal forholde sig til Digtningen som Farverne til Tegningen, er jo hverken meget rammende eller gennemtænkt. Men des klarere og bestemtere

er hans Kritik af den da herskende italienske Operaretning, hvis Meningslosheder og Latterligheder han paa det skarpeste stiller blot. Denne Kritik og Glucks Udtalelser om, at hans Værk er en bevidst Opposition mod Italiener-Operaerne, giver Fortalen til „Alceste“ en eminent musikhistorisk Interesse.

„Alceste“ er nu ogsaa i langt højere Grad end „Orfeo“ præget af Glucks Reformidéer. Der er saa at sige intet, der minder om den gamle Opera[1]). Enhver Bejlen til Publikums Bifald, enhver Leflen for en blødagtig Smag er undgaaet, alt er her „Simpelhed, Sandhed og Natur“. Musiken taler et gribende „Hjærtets Sprog“, skildrer med Magt de „stærke Lidenskaber“, de „ædle Følelser“. Men det, som Gluck endvidere nævner som Maalet for sin Stræben, en stedse vekslende Handling, findes ikke i „Alceste“. Tværtimod, dette er Digtningens Hovedmangel, den rummer kun Skildringer af en enkelt Persons (Alceste) Stemninger og Følelser i forskellige bevægede, ja oprivende Situationer, men ingen egentlig „Handling“, der udvikler sig, stiger og mere og mere holder Tilskueren fangen. Dette er vel nærmest Skyld i, at „Alceste“, da Operaen havde fuldbyrdet sin Reformgærning, maatte vige for de mere dramatiske efterfølgende Værker, fremfor alt for de to „Ifigenier“ og nu kun høres brudstykkevis i Koncertsalen, hvor navnlig Ouverturen (Intrade) og den dermed i umiddelbar Forbindelse staaende 1ste Akt med den geniale Tempelscene, hvor det delfiske Orakel lader sit „Sprog“ fornemme, fremdeles virker paa samme storslaaede Maade. —

„Jeg befinder mig i et Vidunderland! Et alvorligt Syngespil uden Kastrater — en Musik uden Solfeggier, eller hvad jeg heller vilde kalde det uden Gurglen — et vælsk Digt uden Svulst og forloren Aandrighed *(Flitterwitz)* — med dette tredobbelte Vidunderværk er Theatret „nächst der Burg“ paany aabent.“ — Saaledes skriver Sonnenfels, den østrigske Professor og Dramaturg, en fremragende Repræsentant for Oplysningstiden[2]), og af disse Linier fremgaar dels, hvilken Forbavselse Glucks nye Værk vakte, dels med hvilken Begejstring det modtoges af dem, der havde Forstaaelse af og Sympathi for hans Fremskridtsidéer. Der var mange, der havde det: Glucks Stræben var jo ikke noget isoleret, den

[1]) Hvis man vilde undtage Herkules Arier, da er dertil at anmærke, at disse ikke fandtes i det oprindelige Partitur, saaledes som Operaen forelaa i 1767, men tilkomponeredes til Pariseropførelsen.

[2]) Se Wilibald Müller: *Joseph v. Sonnenfels.* Wien 1882.

faldt, som det er paavist, i Traad med, hvad Tiden droges mod; hans Musik realiserede netop, hvad Datidens store Apostel Rousseau fordrede af dramatisk Musik; den „fremhævede paa energisk og tiltalende Maade Tekstens Prosodi og Akcenter."

Det store Publikum fulgte dog kun langsomt med, skønt der under Glucks egen Ledelse, med den udmærkede Sangerinde Bernascosi i Hovedrollen, blev „Alceste" en ypperlig Opførelse til Del. I det „adelige Parterre" hed det ifølge Sonnenfels: „Det er opmuntrende. Ni Dage uden Skuespil og saa den tiende et *de profundis* ... det kan nok være, jeg udgyder nogle Taarer — af Kedsomhed! Nej, det kan man kalde at kaste sine Penge bort! En fortræffelig Fornøjelse: et tosset Kvindemenneske, der gaar hen og dør for sin Mand." Og en Del af Kritiken, navnlig den nordtyske, Berlinske, med Mænd som Forkel, Agricola og Nicolai i Spidsen, udtalte snart en absolut Fordømmelsesdom over Gluck og hans Alceste[1]). Efterhaanden vandt Operaen dog Indgang hos Publikum, og da man først havde vænnet sig til det fremmedartede, voksede Stemningen for den mere og mere, lige til Begejstring. „Alceste" var snart den eneste Opera, Folk vilde høre, og ligesom „Orfeo" opførtes den efterhaanden paa mange Scener udenfor Wien.

Gluck var ikke heller blevet afficeret af den Modstand, hans Opera havde mødt. Efter Fortalen til „Alceste" var der ikke mere noget Valg for ham; han maatte gaa videre ad den Vej, han selv havde afstukket, og snart var han da ogsaa ifærd med et nyt Værk, bygget efter de samme Principper som „Alceste": *Paride ed Elena*, ligeledes til Calzabigis Tekst. Denne Opera opførtes 3. Novbr. 1770, og da den udkom i Partitur, benyttede Gluck atter Lejligheden til i en Fortale at tage Ordet for sine Idéer og give sine Modstandere Svar. Partituret er tilegnet Hertugen af Bragenza, og i Fortalen hedder det bl. a.: „....Den eneste Grund, som bevægede mig til at offentliggøre i Trykken min Musik til „Alceste", var Haabet om at finde Efterfølgere, som ... vilde skride videre paa

[1]) Prinsesse Amalie af Preussen, Frederik II's Søster, en musikkyndig Dame, uddannet i denne Skole, skriver noget senere om G.: „Hr. Gluck vil efter min Mening aldrig kunne gælde for en habil Mand i Kompositionen. Han har for det første slet ingen Invention, f. d. a. en elendig Melodi, f. d. tr. ingen Akcenter, ingen *expression*, alt ligner hinanden — endelig og overhovedet er den hele Opera ganske miserabel, men det er den ny *Gusto*, der har mange Tilhængere."

den allerede aabnede Bane, at fjærne de Misbrug, som havde indsneget sig i den italienske Opera... Jeg har haft den Sorg, at min Hensigt hidtil er forbleven uden Resultat. „Skønaander“ og „Kendere“, deres Tal er Legio, og de er den største Hindring for de skønne Kunsters Fremskridt, raser mod en Methode, som, naar den faar Fodfæste, paa engang vilde omstyrte alle deres Krav paa Retten til at dømme og Evne til at skabe.... Et fint Øre har maaske ikke fundet min Kantilene blød nok eller har fundet en Overgang for haard eller slet forberedt, uden at betænke, at paa vedkommende Sted var dette maaske det højeste Udtryk og den skønneste Modsætning.... og tilsidst tog en hel Mængde Afstand fra denne barbariske og overspændte Musik.... Dramaet „Paris“ bryder ikke Komponistens Indbildningskraft, hine stærke Lidenskaber, hine store Billeder, hine tragiske Situationer, som i „Alceste“ ryste Tilskueren og give Lejlighed til store harmoniske Virkninger... Her drejer det sig ikke om en Kvinde, der er lige ved at miste sin Husbond, og som for at frelse ham fatter Mod til i Nattens sorte Skygge i en ræddelig Lund at besværge Underverdenens Guder, en Kvinde, som endnu i den sidste Dødskamp skælver for sine Børns Skæbne og maa rive sig løs fra en Ægtefælle, som hun forguder. Det drejer sig om en elskende Yngling, der maa kæmpe med en tugtig og stolt Møs Undseelighed, og som tilsidst sejrer derover ved alle en opfindsom Lidenskabs Kunster. Jeg maatte bestræbe mig for at finde en Farvernes Mangfoldighed, og jeg søgte den i de to Folks (Frygerne og Spartanerne) Karakterforskel, idet jeg stillede det enes raa og vilde Sindelag lige overfor det andets sarte og bløde. Jeg var af den Mening, at Sangen, der jo i en Opera kun skal være Stedfortræder for Deklamationen, hos Helena maatte efterligne hendes Folks raa Kunstløshed, og ligesaa tænkte jeg, at man ikke vilde regne mig det til Last, at jeg forat fastholde denne Karakter i Musiken undertiden har nedladt mig til det almindelige . . . Jeg venter mig intet bedre Resultat af min Paris end af Alceste med Hensyn til at hidføre det ønskede Omslag hos Komponisterne....“

„*Paris og Helene*“ er den af Glucks Operaer, der gjorde mindst Lykke, holdt sig kortest paa Repertoiret og som senere sjældnest er bleven fremdragen. Grunden hertil maa vel nærmest søges i den uendelig kedelige og delvis i den gamle Operastil holdte

Tekst [1]). Gennem fem Akter behandles Paris' Forsøg paa at vinde den ret knibske Helenas Hjærte (hun er Menelaos' „Forlovede“, ikke Ægtefælle); i den sidste Akt lykkes det ham, med Bistand af Amor, der ved at indbilde Helena, at Paris er rejst bort og vil glemme hende, opflammer hendes Kærlighed, saaledes at hun endelig tilstaar den aabent. Meget af denne Tekst er behandlet i lange ensformige Recitativer og i Arier, der ikke overalt interessere, men ejendommeligt og værdifuldt i Operaen er Bestræbelsen for dels at give Kolorit, at skildre modsætningsvis de blødagtige Frygere og de barske Spartanere [2]), dels at lade skinne igennem den Udvikling, de to Elskende undergaar: Paris fra sværmerisk Længsel til mandig Lidenskab, Helena fra stolt Kulde til elskende Hengivelse. Saaledes

[1]) der, som Spitta viser i „Zur Musik“, Berlin 1892, støtter sig paa Ovidske Elegier.

[2]) Navnlig de sidste har inspireret Gluck til prægtige energiske og karakterfulde Motiver, som denne Indledning til en spartansk Apollohymne:

3die Akt, 1ste Scene (Spartanernes Apollohymne).

Maestoso.

sf sf sf

sf

osv. osv.

som Gluck selv gør opmærksom paa, havde han her et sartere Stof at behandle end i tidligere Værker; der gaar da ogsaa en ømmere, yndefuldere Tone gennem hans Musik, en bøjeligere Melodiositet, som synes at bebude Mozarts Arier, ja ofte undser Gluck sig ikke ved at vende tilbage til den hidtidige italienske Operas rigt broderede Koloraturer. For at naa sit Maal har Gluck i „Paris og Helena“ ogsaa anvendt større Omhu paa Orkestrationen end i noget tidligere Værk — han har tilstræbt en mere mættet, mere farverig Klang. Og endnu en Mærkelighed findes i dette Partitur: den nøje Sammenhæng mellem Ouverturen og Operaen selv, i hvis sidste Scener et helt Afsnit af Ouverturen forekommer; det er vistnok første Gang, at denne ganske moderne Idé faar Udtryk i Operaens Historie.

Gluck havde med disse sine to Operaer gjort de første Skridt paa den Bane, som han fremtidig ikke vilde vige af fra. Men saaledes som hans Naturel var, gav han sig god Tid med at skride videre frem paa den. Atter er nogle Aar af hans Liv optagne af Lejlighedsarbejder, med Komposition af bestilte Festoperaer (*Prologo delle Feste d'Apollo*, *Atto di Bauci e Filemone*, *Atto d'Aristeo* og *Atto di Orfeo* (en forkortet Bearbejdelse af den fornævnte „Orfeo ed Eurydice“)). Fra samme Tid stammer et lille Hæfte Melodier til *Klopstockske Oder* („beim Clavier zu singen“), medens Tanken at komponere samme Digters „*Hermannschlacht*“, hvilken opstod i disse Aar og beskæftigede Gluck hele Resten af hans Liv, aldrig blev realiseret[1]).

Langt betydningsfuldere blev denne Tid imidlertid for Gluck derved, at han fornyede og uddybede sit i Rom stiftede Bekendtskab med den franske Attaché: *Bailly* (en Embedstitel) du Roullet. Denne kunstnerisk dannede Mand var en ivrig Tilhænger af de Gluckske Idéer og tilbød at skrive for ham Teksten til en ny Opera „*Ifigenia i Aulis*“ efter Racines Tragedie. Med Glæde tog Gluck imod denne Lejlighed til atter at komme i Kast med en stor Opgave; men Omgangen med du Roullet modnede yderligere en maaske ældre Plan hos ham, at søge til Paris for at opnaa et

[1]) Det var Glucks Tanke at skrive dette Drama helt igennem i en reciterende Stil: til Orkesterledsagelsen vilde han bruge andre Blæseinstrumenter end de hidtil kendte og vilde selv konstruere sig dem. Efter Sigende var det navnlig Vanskelighederne paa dette første Punkt, der lod Musiken forblive ufuldendt.

større Virkefelt, et mere forstaaende Publikum. Den ringe Deltagelse, Wienerne havde vist overfor „Paris ed Helena“, lod ham frygte, at de med deres væsentlig italienske Smag hurtig skulde tabe Interessen for hans Musik, medens han i Paris haabede at finde Tilhørere, der fra Corneilles og Racines Tragedier var fortrolige med den rene tragiske Stil, og som gennem Lullys og Rameaus, ja selv Grétrys Operaer var vænnede til at betragte Operaen som et „Drame lyrique“, altsaa til (som Franskmændene gør det endnu den Dag idag) først og fremmest at se paa den som dramatisk Værk — og i anden Linie som musikalsk Frembringelse. Gluck havde derhos saa at sige forberedt sin Fremtræden paa den franske Scene ved sine i høj Grad anerkendende Udtalelser om Nationalkomponisten Lully, Udtalelser, der offentliggjordes i Paris og som har Interesse som et personligt kunstnerisk Vidnesbyrd: „Gluck fortalte os, at han havde studeret Lullys Partiturer ivrigt, og at dette Studium havde været en Lysstraale for ham .... han havde i dem fundet Operaens egentlige Elementer, hvilke kun behøvede at udvikles og fuldkommengøres. Ifald han engang blev kaldet til at arbejde for den franske Opera, haabede han paa Grundlag af Lullys Principper og med Bibeholdelse af den franske Syngemaade at kalde til Live den sande *tragédie lyrique.*“

Da de vigtigste Afsnit af „Ifigenia“ altsaa var færdige, skrev du Roullet et langt Brev til en af Direktørerne ved den store Opera, d'Auvergne, i hvilket han med meget stærke Ord — og i en Smule reklamerende Tone — lovpriser Gluck og hans Værk, ja endog vover en Yttring som denne: „.... at en saa berømt Udlænding som Ridder v. Gluck gør sig den Umage at beskæftige sig med vort Sprog og tage det i Beskyttelse mod vore egne Forfatteres bagvaskende Beskyldninger“, Ord, der paa engang kunde saare den franske Nationalfølelse og ramme selve den store Rousseau, men som sagtens brugtes af Beregning, da *Académie de musique* jo ikke stod godt med Jean Jacques. D'Auvergne indtog imidlertid den mærkelige Holdning ikke at svare paa Brevet, men in extenso at indrykke det i *Mercure de France.* Der gik Maaneder hen uden Resultat, og Gluck besluttede da selv at skrive. Hans kloge Brev indeholder dels de foran citerede Udtalelser om Calzabigi og hans Delagtighed i Operareformen, dels en klar Udvikling af Glucks Idéer, endelig en velturneret Kompliment til Rousseau og i Forbindelse dermed de karakteristiske Ord om hans „Sjæls Yndlings-

tanke": „at skabe en alle Nationer tiltalende Musik og derved ophæve den latterlige Forskel mellem den forskellige Nationalmusik." Ogsaa dette Brev blev paa Glucks Anmodning optaget i *Mercure,* men Antagelsen af „Ifigenia" trak stadig i Langdrag[1]. Da greb Gluck, verdenserfaren som han var, til det Middel, der aldrig slog fejl og mindst i de Tider: at paakalde de „højeste Herskabers" Bistand. Støttet af sin tidligere Elev, Kronprinsesse *Marie Antoinette* af Frankrig og af *Marie Theresia* opnaaede han i kort Tid, hvad maanedlange Skriverier ikke havde kunnet udrette: „Ifigenia" blev antaget til Opførelse i Paris og Gluck selv opfordret til at komme til Frankrigs Hovedstad for at lede Opførelsen.

I Efteraaret 1773 drog da Gluck i Følge med sin Hustru og Niece, Sangerinden Marianna Gluck til Paris. Der ventede ham her Uvilje og Modstand fra mange Musikeres Side og et stort Arbejde med at indstudere „Ifigenia" med det maadelige Orkester, de uudviklede, selvraadige Sangere og det tarvelige Kor. „Der maatte Tid og Taalmodighed til for at lære Sangerne at synge og tvinge dem til at iagttage Rytmens og Smagens Love; men han brugte sin ubøjelige Vilje, og det lykkedes ham tilsidst at opnaa en tilfredsstillende Fortolkning af sit Værk; ja, han fik endog Balletterne forkortede, Iscenesættelsen reformeret, og alle de Fejl afhjulpne, som i Reglen misklædte „Academie de musiques" Operaforestillinger." (Chouquet). Af Hoffet modtoges Gluck med største Velvilje, og dettes Støtte hjalp ham uskadt gennem mange Kabaler og Intriger. Hans utrættelige Arbejdskraft opnaaede at bringe et taaleligt godt Resultat tilveje med de Kræfter, der stod til hans Raadighed, og som han gennem mange og lange Prøver opdrog til den nye og fremmedartede Opgave. Endelig 19. April 1774 lykkedes det at faa „*Iphigénie en Aulide*" frem. Den første Aften gjorde vel enkelte Scener stor Lykke, men Operaens Sukces var dog ikke sikker. Først efterhaanden erobrede den Pariserne og da saa grundigt, at Baron Grimm (iøvrigt en af Glucks Modstandere) kunde berette i sin „Correspondance": „I de sidste 14 Dage tænker og drømmer Paris kun om Musik. Musik er Genstand for al Samtale, er Sjælen i vore Soupers. Det vilde være latterligt at tale om noget andet end Musik. Paa et politisk Spørgsmaal svarer man

[1]) d'Auvergne bemærker bl. a. i et flg. Brev til du Roullet: „En saadan Opera vilde slaa alle hidtidige Operaer ned." Sikkert et Motiv til ikke at haste med Afgørelsen!

med en Harmonigang, paa en moralsk Betragtning med et Arie-Ritornell.... Behøver jeg at fortælle, at det er Glucks „Ifigenia", der har fremkaldt denne uhyre Gæring?" — Gluck personlig skaffede Operaen den Tilfredsstillelse, at Rousseau ubetinget og med største Anerkendelse sluttede sig til hans Idéer.



Fig. 6. Madame Saint Huberty [1]), (som Ifigenia).

„Ifigenia i Aulis" er — jævnsides med Søsteroperaen „Ifigenia paa Tauris" — den Opera, der har gjort Glucks Navn berømtest

[1]) Antoinette Cécile Saint-Huberty var født 1756 i Toul, Datter af en forhenv. Officer, der senere levede som Theaterdirektør. Hun havde allerede optraadt paa forskellige Scener ogsaa i Tyskland (Berlin), da hun 1777

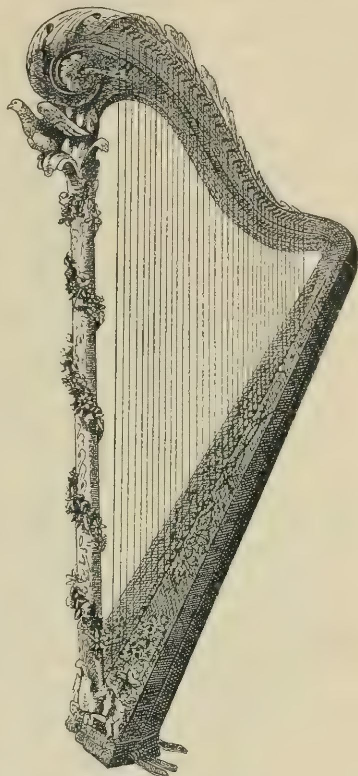
og har holdt sig længst og sikrest paa Operascenerne. „Ifigenia“ burde ogsaa høre til enhver velorganiseret Operas faste Repertoire, thi den er typisk for Glucks Kunst og det ældste Værk i den dramatiske Musiks Historie, der endnu næsten helt igennem kan høres med umiddelbar Nyden.

Teksten til „Ifigenia“ er ikke fuldkommen, men den har fremfor Teksterne til „Orfeo“ og „Alceste“ det store Fortrin, at det her ikke mere drejer sig om et enkelt Menneskes Stemninger, Kampe og Frelse; der er her ikke blot Tale om gribende Situationer, men om virkelige Konflikter og en Slags Handling, i hvilken flere særegent følende og selvstændig villende Mennesker gribe ind. Omkring Ifigenia, der bærer sin Skæbne: at føres til Offeralteret med en skøn, ophøjet Hengivenhed, staar Agamemnon, i hvis Sjæl Faderfølelserne strides med Hærførerpligten og -Ansvaret, Klytemnestra, der i stolt Glæde har ført sin Datter til Aulis for at give hende til Achilles, og som nu bruser op i Vrede eller klager fortvivlet, da hun erfarer den Lod, der venter Datteren, og som Faderen ikke kan eller vil afvende, og endelig Achilles, først optaget af at genvinde Ifigenias Hjærte, da hun (i Operaens Begyndelse) mener, at han er hende utro, dernæst ungdommelig rasende mod den „unaturlige“ Fader og ridderlig beredt til at vove alt for at frelse den Elskedes Liv[1]). Alle disse Karakterer har Gluck opfattet og gengivet med genial Sikkerhed. I store Scener — i hvilke Arie og Recitativ paa en original og virkningsfuld Maade er blandede — lader han Skikkelserne udfolde sig; med simple, ædle Midler véd han at give et rammende musikalsk Udtryk for deres Sjæleliv (navnlig gælder dette Agamemnon og Klytemnestra), og han gaar ikke udenom Forsøget paa at bringe dem sammen i dramatiske Sammenstød.

kom til Paris. Uagtet hendes Stemme den Gang ikke var synderlig uddannet, tog Gluck sig af hende, idet han hurtig havde opdaget hendes store dramatiske Begavelse. Ved Glucks Protektion kom Sangerinden til at indtage en Stilling ved Operaen. Hun giftede sig senere med en Grev d'Entrègues og blev (1812) myrdet tilligemed sin Mand, vistnok af politiske Grunde.

[1]) Anekdoten om at de unge Officerer, paavirkede af den ridderlige Kamplyst i Achilles Ddur-Arie, skulde være sprungne op i Theatret og have draget deres Kaarde, er neppe historisk paalidelig, men dens Eksistens er et interessant Udtryk for, hvor umiddelbart gribende Glucks Musik maa have virket den Gang.

Lige fra Ouverturen[1]), der for første Gang i Operaens Historie giver et helt Billed af forskellige Skikkelser eller vekslende Stemninger fra selve Dramaet, til det sidste mærkelige dithyrambiske Kor, er alt, hvad der angaar Operaens Hovedindhold: Ifigenias Ofring gengivet med storslaaet Genialitet, med energisk Villen og klar Bevidsthed i stort som i smaat. Ved Siden deraf findes svagere Partier, Indrømmelser til den hidtil herskende Rokoko-Smag: en hel Del Dansemusik og de traditionelle fade Kærlighedsscener mellem Achilles og Ifigenia. I disse Afsnit staar Gluck langtfra saa højt, som der hvor han har koncentreret sin Kraft paa Hovedsagen; men meget af dette (navnlig af Dansemusiken) er ogsaa faldet bort i den Bearbejdelse af Operaen, som Rich. Wagner paa fortræffelig Maade har foretaget, og som har givet den den Skikkelse, i hvilken „Ifigenia“ nu træder os imøde fra Scenen, og i hvilken den, som nævnt, endnu kan gribe og interessere. Som bekendt er det ogsaa Rich. Wagner, der har Fortjænesten af at have formet den stilfulde og harmoniske Afslutning paa Operaen, der nu overalt benyttes paa Operascenerne. Artemis' Aabenbaring og Ifigenias Ophøjelse til Gudindens Præstinde er en stor Vinding fremfor den oprindelige Slutning, i hvilken Kalchas, der i Operaens Begyndelse har forkyndt, at Ifigenia maa falde som Offer, nu efter en ny guddommelig Indskydelse melder, at Gudinden, der har erkendt den gode Vilje, renoncerer paa Offeret.


Fig. 7 Marie Antoinettes Harpe.

[1]) Ouverturen leder som bekendt lige ind i Operaens første Scene. Til Koncertbrug er den imidlertid forsynet med en — ikke helt stilfuld — Slutning, der ifølge Marx skyldes en berlinsk Hofraad Schmidt, ikke som det almindelig tros Mozart.

Gluck benyttede det Held, „Ifigenia“ havde haft, til at befæste sin Stilling i Paris. Blandt de livfulde, theaterinteresserede Parisere havde han vundet talrige Beundrere. Klogelig søgte han imidlertid sin Støtte dels i de litterære Kredse, dels ved Hoffet, hvor ikke blot Marie Antoinette, men ogsaa den ikke særlig musikalske Konge, Louis XVI, var begejstrede for hans Opera. „Notre bon Gluck“, som Dronningen kaldte ham, var en velset Gæst i hendes Saloner. I disse stilfulde Rum, hvor Marie Antoinette ellers selv dyrkede sit Klaver- eller Harpespil, følte Gluck sig ret tilpas, naar han, omgivet af en Kreds af smukke Damer og fornemme Herrer, alle hans Beundrere, foredrog Scener af sine Operaer. Ikke mindre stræbte han derhos at komme til at staa i et nært venskabeligt Forhold til den indflydelsesrige høje Adel. Han udnævntes snart efter til Hofkomponist, med en Gage af 6000 Frcs. om Aaret foruden 6000 Frcs. for hver ny Opera han skrev.

Dog — Gluck havde ogsaa talrige Modstandere; der var vel blandt dem Folk, der af rent kunstneriske Grunde fordømte hans Virksomhed, men mest var det dog saadanne, der enten havde følt sig fuldt tilfredsstillede af den italienske Opera, eller som af patriotiske Grunde mente, at man tilsidesatte den gamle franske Opera, naar man hyldede den Gluckske; det var, som man ser Rørelserne fra Bouffon- og Antibouffonisternes Strid, der begyndte at leve op under en anden Form. Disse forskellige Modstandere var imidlertid endnu ikke samlede og organiserede, men spredte Udfald bebudede den Strid, der snart skulde bryde ud i Flammer.

Saasnart „Ifigenia“s Sukces var fastslaaet, gav Gluck sig i Lag med at bearbejde „Orfeo“ for den franske Scene. Teksten oversattes af (en middelmaadig Forfatter) M. Moline, og Musiken blev der kalfatret en Del om paa, ingenlunde til dens Fordel[1]). Hovedpartiet, oprindelig skrevet for Kontra-Alt, blev lagt om for Tenor, thi i Paris havdes ingen Kastratsangere, og mistede derved selvfølgelig meget af sin oprindelige Karakter. Baade Orfeus' og Eros' Partier forsynedes derhos med forskelligt Paahæng (Orfeus' bl. a. med en Bravur-Arie af Bertoni), og som Indrømmelse til den franske Smag blev der lagt forskellige Balletsatser ind. I denne

[1]) Fra Pariserbearbejdelsen stammer dog det store, karakterfulde Orkestermellemspil, der er bibeholdt ved moderne Opførelser af „Orfeus“, ved hvilke man iøvrigt ikke har holdt sig strængt til nogen af de to Bearbejdelser.

Skikkelse gjorde „Orfeo" ved Opførelsen stor og varig Lykke[1]), hvorimod en Genopførelse af Operetten „L'arbre enchanté" ikke fulgtes af Held.



Fig. 8. Madame Sophie Arnould[2]).

I Februar 1775 vendte Gluck for en Tid tilbage til Wien, hvorfra han havde modtaget Udnævnelse til kejserlig Hofkomponist,

[1]) I Lettres de mademoiselle Lespinasse hedder det: „Det Indtryk, jeg har modtaget af „Orphée" var saa dybt, saa sensibelt, saa oprivende, saa altbeherskende, at det var mig absolut umuligt at tale om det som jeg følte... De, som ikke delte mine Følelser, maatte tro, at jeg var forstyrret.

[2]) Madelaine Sophie Arnould (1744—1803), en meget yndet, talentfuld Glucksangerinde, var i over tyve Aar Primadonna ved Pariser-Operaen. Se nærmere om hende E. & J. Goncourts *Sophie Arnould* (1857).

med en Aarslønning af 2000 Frcs. Fra Wien sendte Gluck Pariserscenen Sangspillet „Cythère assiégée“, som bekendt ligeledes af ældre Oprindelse. Ogsaa denne Operette havde han bearbejdet efter Parisersmagen, navnlig udstyret den med megen Ballet, og det er rimeligt nok, at den meget „praktiske“ Mester uden altfor store kunstneriske Skrupler har leveret dette Arbejde, fordi hans Kontrakt stillede ham en for hvert scenisk Værk betydelig voksende „Pension“ i Udsigt. Imidlertid faldt dette Arbejde ikke i Parisernes Smag, og det var forgæves, at Abbé Arnaud undskyldte Operaen med en aandfuld Ytring om, at Herkules forstod bedre at føre Køllen end haandtere Spinderokken. Glucks Prestige begyndte at aftage, selv var han fraværende, og hans Fjender fik fornyet Mod. Den kølige Holdning, hvormed Publikum modtog det følgende Værk, Gluck (personlig) fremførte i Paris: en (mindre heldig[1]) Bearbejdelse af den italienske „Alceste“, styrkede yderligere deres Tillidsfuldhed; de fik deres faste, tildels fremragende Førere, og de kaarede som deres musikalske Overhoved Italieneren *Nicolo Piccinni* (se første Del p. 353). Saaledes var da snart i fuld Gang med Flyveskrifter, Brochurer, Bladartikler, Vers, Anekdoter og Vittigheder den i Musikhistorien saa berømte Strid mellem „Gluckister og Piccinnister“, en Strid, hvis samlede Dokumenter[3]) noksaa meget vidner om, hvilken mærkelig stor Interesse Franskmændene i Aarene kort før Revolutionen kunde hellige Kunst- og Theater-Spørgsmaal (og derhen hørende Intriger), som den egentlig er betydningsfuld og befrugtende i æsthetisk Henseende. Paa Glucks Side kæmpede navnlig den aandrige og meget skrivende, men ikke just „diplomatiske“ Abbé Arnaud, den kloge, kundskabsrige Suard („anonyme de Vaugirard“) og Jean Jacques Rousseau. For Italienerne og Piccinni, der som indkaldt Fremmed

[1]) Bearbejdelsen var beregnet paa det franske Publikums Smag og Vaner, men i æsthetisk Henseende meget lidt tilfredsstillende. For at bøde paa den „italienske“ Alcestes Mangel paa Sluttethed havde Gluck offret en af de musikalsk og scenisk virkningsfuldeste Scener, og paa den anden Side havde han haft den ulyksalige Tanke, efter Quinaults Mønster, at indføre i Operaen Herkules, der hjælper til at befri Alceste fra Døden, en Figur, der kun spreder Handlingen, svækker Deltagelsen for Hovedskikkelserne og, som en Forfatter (Welti) bemærker, gør et næsten farceagtigt Indtryk ved sin stortalende Optræden.

[2]) Se Mémoires pour servir à l'Histoire de la Révolution operé dans la musique par M. le Chevallier Gluck, Naples 1781. Paa Tysk ved Siegmeyer: Ritter v. Gluck u. seine Werke. Berlin 1823.

vel knap vidste, hvad det var Meningen at bruge ham og hans Navn til, stod Digterne La Harpe og Marmontel, Baron Grimm, Forfatteren Framéry og fl. Foruden disse Hovedførere kom lejlighedsvis ogsaa andre til at deltage i Striden baade paa Prosa og Vers, og selve Voltaires Navn dukker da ogsaa op paa disse mærkelige Blade. Som sagt, det er ikke en Strid, der udmærker sig ved særlig dybtgaaende Argumentationer (mest vejer vel nok Suards Bidrag), og det lønner sig ikke at følge den i Detaillerne, saa meget mere som den strakte sig over flere Aar, men i Hovedsagen stadig beholdt det samme Præg og Indhold. Mod Gluck anførtes det, at han manglede Melodi, at det af ham behandlede Stof ikke egnede sig til Opera, at hans Musik var for larmende og ikke smigrede „Øret“ som den italienske, at han laante sine Motiver andetsteds fra, ja — at han var en Tysker. Glucks Forkæmpere hævdede saa til Gengæld hans store, ubetingede Originalitet, hans Musiks Fortrin, der just bestod i ikke at ville behage Øret, men gribe Sjælen og interessere Forstanden; den havde Karakter, Naturlighed og Lidenskab. Hvad man støttede sig paa var ikke særlig musikalske Beviser (der var ikke blandt de stridende nogen, der egentlig var faglig musikkyndig), men mere almindelige Smagsbetragtninger, og kunde man paavise et eller andet Ord af en berømt Mand til Støtte for sin Paastand, følte man sig yderligere tryg, selv om dette Ord var faldet rent tilfældig og i og for sig ikke sagde meget. Undertiden løber Striden ud i det rent anekdotemæssige, men helt igennem bæres den dog tydelig nok af den Følelse, at det, man staar overfor, er en betydningsfuld kunstnerisk Begivenhed, en virkelig Revolution i Operaens Historie[1]), og dette er det ogsaa nærmest, der giver hele Striden Livskraft blandt de Samtidige og Værdi for de senere Slægter[2]).

[1]) En Brochure af Marmontel bærer Titlen: „Les révolutions de la musique en France.

[2]) Som en flygtig Prøve paa Arten af og Stilen i denne berømte Strid skal her blot meddeles et Par løsrevne Brudstykker af nogle epigrammatiske Digte: La Harpe henvender sig i *Journal de Paris* til Suard i et Poem, hvori det hedder:

La fameux Gluck, qui, dans vos bras,
Humblement se jette et vous prie
Avec des tours si délicats,
De faire valoir son genie,

Gluck selv tog flere Gange aktiv Del i denne Pennekamp, saaledes da han i et klogt skrevet aabent Brev giver Framéry Svar paa Beskyldningen for Plagiat (efter Sacchini), og da han i et Brev, der senere skal omtales, forsvarer Armide mod La Harpe; undertiden kom han til at deltage indirekte, mod (eller maaske dog kun halvvejs mod) sin Vilje, idet hans Venner i mere betydningsfulde Øjeblikke brugte at offentliggøre hans Breve til dem. Dette blev saaledes fremfor alt Tilfældet med det udførlige Brev, som Gluck sendte du Roullet, da han erfarede, at man havde indkaldt Piccinni og overdraget ham at komponere den samme Tekst, som Gluck selv arbejdede paa: „Roland". I dette Brev, der hørte til de Aktstykker, der ret gav Striden Fart, meddeler Gluck, at han har overgivet alt, hvad han har skrevet af „Roland", til Flammerne: „Det duede maaske heller ikke meget, og i saa Fald maa Publikum være Hr. Marmontel meget forbunden, at han sparede det for den Ubehagelighed at høre en daarlig Musik". Han vil ikke indlade sig paa en „Væddestrid"; desuden har Piccinni altfor stort Forspring: først og fremmest er han noget nyt, dernæst vil ogsaa Marmontel, „der fortæller Eventyr saa godt, forud fortælle hele Kongeriget om Piccinnis udelukkende Fortjænester."

Imidlertid arbejdede Gluck ivrig paa den anden Opgave, Pariser-Akademiet havde givet ham: Kompositionen af Quinaults *Armide*, en Tekst, der i sin Tid var komponeret af Lully. Man ventede sig af denne Opera et afgørende Slag, der for stedse skulde fastslaa Glucks Overmagt i Striden med Piccinni, men det blev ikke Tilfældet. *Armide* opførtes i Septbr. 1777, — og faldt omtrent igennem. Hele første Akt forløb uden nogen Deltagelse fra

Mérite sans doute le pas
Sur les Amphions d'Ausonie
Mais toute cela n'empêche pas
Que son Armide ne m'ennuie.

Og Dagen efter lyder Svaret fra Gluckisterne i samme Tone:

Chacun a con goût ici-bas:
J'aime Gluck et son beau genie
Et la céleste melodie
Qu'on entend à ses opéras.
De vos Amphions d'Ausonie
La période et ses fatras
Pour mon oreille out peu d'appas
Et, surtout, La Harpe m'ennuie.

Tilhørernes Side, og af Resten blev kun enkelte Arier og Scener (navnlig i 5. Akt) hilst med Bifald. Og dog er „Armide“ utvivlsomt den „mest franske“ af Glucks Operaer (Welti). Han havde jo benyttet en gammel fransk Operalibretto, hvis Hovedindhold var daarende Kærlighed og stolt Ridderlighed, en Opera, der gav Anledning til mere Udfoldelse af scenisk Pragt end nogen af hans



Fig. 9. En „Sortie“ fra den store Opera (efter Moreau).

tidligere. Men det romantiske i Stoffet laa Glucks Natur ganske fjærnt, det daarende og berusende, der skulde omspinde og fange Rinaldo, evnede Gluck ikke ret at give Liv, om hans Musik end indeholder meget yndefuldt og indtagende, i hvilken Henseende navnlig maa fremhæves Rinaldos berømte Vandring i Armidas Tryllehave, et Musikstykke, der var skrevet i Stil med Orfeus' Optræden i Elysium, men i hvilket Gluck havde anvendt alle de

orkestrale Midler, der stod til hans Raadighed forat frembringe et saa fantasifuldt, sandsebetagende Billed som muligt. Men fremfor alt: Gluck havde ikke skildret Armida som den fortryllende elskende Kvinde, men som en storslaaet dæmonisk Skikkelse, hvis Sjæl Hadet brænder snarere end Elskoven. Saaledes maatte Gluck efter sine Evner og sit Naturel tegne hendes Billed, og den mesterlige Maade, paa hvilken han har gjort det, giver „Armide“ dens væsentligste Værdi; men saaledes kendte Franskmændene hende ikke, denne ny Armida vilde de ikke akceptere — ialtfald ikke straks.

Det ringe Held, der saaledes til at begynde med fulgte „Armide“ [1]), gav Glucks Modstandere nyt Mod, og navnlig vovede La Harpe sig ud med en nedsættende Kritik; det er denne, der giver Anledning til det ovennævnte Brev fra Gluck, der offentliggjordes i „Journal de Paris“, og igennem hvilket der gaar en skarp ironisk, ja haanende Tone: „Jeg har været enfoldig nok til hidtil at tro, at Musiken ligesom andre Kunster kunde udtrykke alle Lidenskaber, og at den ikke behagede mindre, naar den udtrykte en Rasendes Bevægelser og Smærtens Skrig, end naar den maler Elskovs Suk.“ Denne og andre lignende Anskuelser har Gluck hidtil næret, men nu har han lært noget ganske andet af La Harpes Kritik. „Deres klare Lys har spredt Mørket; jeg er ganske forbavset over, at De i nogle Timer har gjort bedre Iagttagelser om min Kunst, end jeg ved praktisk Erfaring i et Tidsrum af fyrretyve Aar. De har overbevist mig om, at det er nok at være Lærd for at kunne tale med om alting. Nu er jeg ganske overtydet om, at de italienske Mestres Musik er fortræffelig, er den sande Musik —.“ Han vil nu under Hensyn til, hvad han har lært af La Harpe, skrive alle sine Operaer om, ogsaa “Armide“ skal omarbejdes, og Hovedrollen vil saa ikke blive „et monotomt, trættende Skrigeri, ingen Medea, ingen Heks, men en Tryllerinde; jeg vil søge at indrette det saaledes, at hun i sin Fortvivlelse kommer til at synge en saa regelmæssig, periodisk og samtidig saa øm Arie, at den mest sarte, med Migræne plagede Skønne kan høre paa det

[1]) Senere fik Operaen sit Publikum i fuldt saa høj Grad som nogen af Glucks tidligere spillede Operaer; det var efter Opførelsen af „Armide“, at Glucks Buste (et fortræffeligt Værk af Billedhuggeren Houdon) opstilledes i den store Opera, Side om Side med Lullys og Rameaus, og omend Operaen nu ikke mere spilles i Paris, spores dog stadig hos franske Musikforfattere en Forkærlighed just for dette Gluckske Arbejde.

uden at faa sine Nerver rystede." — Naar da et eller andet Tossehoved mener. at det er naturstridigt, vil Gluck svare: „Jeg vil ikke forskrække Hr. La Harpes Øren, jeg vil ikke handle mod Naturen men forskønne den. — — Hr. La Harpe holder ikke af at høre et lidende Menneskes Klage." —

Det var nu imidlertid Piccinni, der stod for Tur med sin Opera *Roland.* Paa en virkelig kvalfuld Maade var denne Opera bragt til Live. Piccinni forstod ikke fransk, Scene for Scene maatte Marmontel da oversætte Teksten for Komponisten og meddele ham Rytme og Prosodi. Og da Kompositionen endelig er færdig, begynder nye Pinsler paa Prøverne; den elskværdige, men lidet imponerende Italiener kunde aldeles intet udrette, ja det gik saa vidt, at hans Antagonist Gluck[1]) maatte komme ham til Hjælp. Selve Opførelsesaftenen tager Piccinni helt tragi-komisk højtidelig Afsked med sin Familie, den han ikke vil risikere at tage med i Theatret, og trøster dem med, at man jo dog er blandt høflige og oplyste Folk, ikke blandt Barbarer, — men i al Hemmelighed lover han sig selv saasnart som muligt at vende tilbage til Neapel. Forestillingen forløb forresten langt bedre end Piccinni ventede; Operaen modtoges med Bifald og holdt sig en Tid lang paa Repertoiret. Piccinnisterne jublede naturligvis og kunde ikke rose „Ronald" i høje Toner nok, og selv Gluckisterne maatte indrømme, at Musiken var køn, men det var Koncert-, ikke Operamusik. Efter „Roland" opførte man en Opera comique af Piccinni, den Genre i hvilken jo Komponisten havde vundet sit Ry. Forsøget lykkedes, og i Publikums Omdømme holdt Piccinni sig meget vel overfor Gluck, indtil denne — nu en Mand paa 65 Aar — mødte med sit sidste store Værk: *Iphigénie en Tauride,* der paa én Gang og for stedse slog Piccinni af Marken.

Ifigenia paa Tauris opførtes første Gang d. 18. Marts 1779 under Glucks personlige Ledelse. Havde „Alceste" og „Armide" først langsomt maattet kæmpe sig frem i Publikums Gunst, saa blev dette ikke Tilfældet med „Ifigenia paa Tauris". Straks den første Aften blev Operaen modtaget med saa levende og almindelig Begejstring, at dens Sejr var uomstødelig, ja endog ivrige Piccinnister vovede ikke mere at stampe mod Braaden. Selve Baron Grimm skriver: „Jeg véd ikke, om det, jeg har hørt, er Sang; maaske er

[1]) Personlig stod de to Komponister sig under hele Striden meget godt med hinanden.

det noget langt bedre; jeg glemmer det er en Opera og føler mig som overfor en græsk Tragedie.“

„Ifigenia paa Tauris“ er i Virkeligheden ogsaa den af Glucks Operaer, der mest nærmer sig det græske Drama, der for Gluck som for hans Forgængere stod som Idealet. Teksten, der under Mesterens stadige Tilsyn forfattedes af en ung Digter François Guillard (1752—1814) er en af de bedste, Mesteren har haft at komponere. Alt overflødigt er fjærnet, Handlingen udvikler sig klart og harmonisk, alle Biepisoder er undgaaede, saaledes er det ellers uundgaaelige Kærlighedsspil, der endog skæmmer „Ifigenia i Aulis“, helt borte. Gennem Teksten gaar en ophøjet, pompøs Tone, der næsten giver den Præg af en religiøs Kultur; hertil bidrager yderligere, at Ifigenias skønne Skikkelse i de fleste, og navnlig i de betydningsfuldere Scener, ledsages af Præstindernes Kor, der med deres herlige Sange, af hvilke en enkelt toges i Brug af Kirken, bidrager til at give denne Opera det „græske“ Præg, der, hvad man med Rette har fremhævet, ellers savnes i Glucks Operaer. Operaen indledes med en Ouverture, der, som Gluck nu ynder det, staar i umiddelbar Forbindelse med dens første Scene, og som paa genial, men saare simpel Vis skildrer det vildt oprørte Hav, der slynger Orestes' Skib op mod Tauris' Kyst. I Operaens videre Forløb udfoldes Kong Thoas' barske Personlighed, Orestes' og Pylades' opofrende Venskab, den førstes Rædsel for og Møde med Eumeniderne, en af de mest storslaaede Scener Gluck har skrevet, og endelig Ifigenias rørende Sorg over sit Hjem og sin Slægts Ulykke og over at skulle bistaa ved Orestes' Ofring, hvilken dog afværges ved Pylades' Drab, af Thoas' og Dianas' Tilsynekomst som den i Glucks Operaer velkendte *Dea ex machina*. Alle disse Skikkelser og deres vekslende Stemninger og Følelsesudbrud havde den gamle Mester givet Liv i et kraftigt og gribende Sprog, og han havde samtidig — mere end i nogen anden Opera — ladet en Strøm af bevæget Lyrik gaa igennem hele sit Værk, en Lyrik, der var saa naturlig her, hvor Teksten var fuld af Hengivenhed og Inderlighed, og som bidrog til at give Operaen et fastere Helhedspræg end det hidtil var lykkedes Gluck at frembringe. Man forstaar da den Begejstring, hvormed hans Værk modtoges. Endnu den Dag idag virker denne Opera fra Scenen med samme Magt som sin Søsteropera „Ifigenia i Aulis“, men desværre, den synes at skulle forsvinde ikke blot fra vor, men ogsaa fra flere af Udlandets Scener.

Striden mellem Gluckister og Piccinnister vedblev endnu en Tidlang, men Glucks Triumf var fastslaaet, og det kunde ikke mere skade ham, at hans (sidste) Opera *Echo et Narcisse*, der opførtes nogle Maaneder senere, kun havde meget ringe Sceneheld, tildels paa Grund af en slet Libretto. Paa den anden Side trængte Gluck heller ikke mere til den indirekte Støtte, som det blev for ham, at Piccinnis' Opera „Ifigenia paa Tauris" saa temmelig faldt igennem. Piccinni var halvvejs blevet lokket til at skrive denne Opera som Konkurrence til Glucks; der var leveret ham en tarvelig Tekst, og man brød sit Løfte til ham om, at hans Opera skulde blive opført før Glucks (under Paaskud af at Dronningen ønskede snart at høre Glucks „Ifigenia" [1]). Under disse Omstændigheder kunde Piccinni kun vente Uheld; naar det derhos almindelig fortælles, at Operaens Fald væsentlig skyldtes det beklagelige Faktum, at Primadonnaen La Guerre mødte beruset paa Scenen, saa har dette næppe været afgørende for Operaen, men er desmere betegnende for Forholdene ved den kgl. Scene den Gang [2]). I Virkeligheden var „Ifigenia" et af Piccinnis bedste Arbejder i den tragiske Stil og — hvad der vel er værd at lægge Mærke til — i ikke ringe Grad paavirket af Glucks Principper. Operaen modtoges da ogsaa med Interesse og Velvilje, men i Længden kunde den ikke holde sig overfor Glucks geniale og langt mere storslaaede Værk.



Fig. 10. Mlle La Guerre.

Det Uheld, Gluck havde haft med „Echo og Narcis", synes dog at være gaaet ham selv nær til Hjærte; ialtfald maa man an-

[1]) Hvis Partitur tilegnedes hende.

[2]) Man benyttede Lejligheden til at kalde Piccinnis Opera „Iphigenie en Champagne", men Sangerinden fik snart Tilgivelse, da hun ved sin næste Optræden sang Versene:

„O jour fatal, que je voulais en vain
Ne pas compter en ceux de ma vie."

med en rørende Angerfuldhed.

tage, at det har været den nærmeste Grund til, at han ret uventet og uden at bekymre sig om sin nyerhvervede Stilling som Lærer for de kongelige Børn, forlod Paris forat drage til Wien, hvor han fra 1780 tog Ophold for ikke mere at forlade denne By. Omgivet af Velstand, højt anset af alle Kunstnere og Forfattere, samlende om sig unge Talenter, blandt dem Mozart, levede nu Gluck Resten af sit Liv i rolig Lykke, indtil et i 1781 indvarslet Slagtilfælde i 1784 tildels lammede ham. Indtil da havde han ogsaa været beskæftiget med musikalske Planer, navnlig tumlet med sin kære Tanke at sætte Musik til Klopstocks „Hermansschlacht", men med Undtagelse af Kirkekantaten: „*De profundis*" har han intet efterladt sig fra disse Aar. Fra Paris manglede det ikke paa Opfordringer om at komme tilbage dertil, og det synes, som om Gluck i hvert Fald en Tidlang virkelig var til Sinds at følge Opfordringen. Hvad Aarsagen har været til, at han ikke gjorde det, er ikke ganske klart. Om den Strid om hans Navn og Gærning, der endnu ikke helt var udslukket i Paris, og som navnlig blussede op, da Italieneren Sacchini optraadte med Operaer, der saa nøje sluttede sig til Glucks Stil, at Gluckisterne i ham saa et nyt Overhoved, bekymrede Mesteren sig heller ikke synderlig. Derimod har han en Tidlang følt Lyst til endnu en Gang selv at møde op paa Arenaen, idet han tog imod Opfordringen til at komponere en Opera („Hypermnestra") og sluttede Overenskomst om Opførelsen og det anseelige Honorar, der tilbødes ham. Imidlertid maa han enten have følt, at hans skabende Kraft var udtømt, eller frygtet for, at hans skrøbelige Helbred ikke kunde staa imod de Anstrængelser, den lange Rejse og Indstuderingen i Paris fordrede; ialtfald opgav Gluck igen Tanken og overlod Teksten til sin Elev og Ven Salieri; han skrev Musiken til Operaen, der nu fik Titelen „Les Danaïdes" og opførtes 1784 med stort Bifald. I sine sidste triste Aar plejedes Gluck af sin opofrende, udmærkede Hustru, der havde fulgt ham trofast og forstaaende i gode som i onde Tider. Hun overlevede den gamle Mester, der døde d. 15. Novbr. 1787. —

Glucks Skikkelse og Ydre beskrives af en af hans Samtidige saaledes: Han var høj af Vækst og af rank, imponerende Holdning, stærkt bygget og bredskuldret. Hans Legeme blev aldrig fedt, men var muskuløst og kraftigt. Hans mere runde end langagtige Ansigt var stærkt tegnet af Kopar, det mørkebrune Haar var i Reglen pudret eller dækket af en Paryk. De mørkegraa livlige Øjne lynede med en Ild, der,

naar han var tirret til Vrede, gjorde en næsten uhyggelig Virkning paa den han saa paa. Hans Temperament var sangvinsk-kolerisk, derfor let opbrusende og utaalmodigt, men Gluck kunde hurtig igen falde til Ro og endog glæde sine Omgivelser med indtagende Humor. Hans Kærlighed til Orden og Renlighed nærmede sig næsten til Forfængelighed, hvorfor han stedse var klædt efter Moden og i fornemmere Selskab altid mødte i broderede Stadsklæder. — Glucks Optræden overfor fremmede, som besøgte ham, var til at begynde med noget formel og strejfende de adelige Kredses Omgangstone, i hvilke han havde bevæget sig saa meget; men sad han først ved sit Flygel, da var han helt Musiker, og havde han i en Kreds af Venner tømt et godt Glas Vin, hvilket han holdt meget af, var han saa ubunden glad, at han kunde rive det hele Selskab med ved sit muntre Lune. — Om sin Arbejdsmethode har Gluck udtalt sig uforbeholdent til Corancey: „Først gennemgaar jeg hver enkelt Akt, dernæst hele Stykket. Planen til Kompositionen udkaster jeg altid, naar jeg sidder midt i Parterret. Er jeg først paa det Rene med Kompositionen i det Hele og med Karakteristiken af Hovedpersonerne, saa betragter jeg Operaen som færdig, selv om jeg ikke har skrevet en Node ned. Men denne Forberedelse koster mig ogsaa i Reglen et helt Aar og paadrager mig ikke sjælden en alvorlig Sygdom, og dog er der Folk, som kalder det for „faire des chansons" („lave Viser")."

Disse Ord er meget karakteristiske for Gluck, i dem har vi ham lyslevende for os; Udtalelsen viser os Gluck som det, han først og fremmest var: musikalsk Dramatiker. Med intens Begejstring griber han sit Stof, søger straks at faa fat paa det scenisk virkningsfulde deri (ti Udtrykket „midt i Parterret" maa selvfølgelig ikke forstaas bogstavelig, men saaledes, at han i sin Fantasi hensætter sig paa Tilskuerpladsen), at gribe det for Hovedfigurerne ejendommelige og finde musikalsk Udtryk derfor. Saalænge dette Aandsarbejde varer, glemmer Gluck, som han med et meget omdisputeret Udtryk har udtrykt det, at han er Musiker, men naar den nærmere Udarbejdelse kræver hans Energi, kaster han sig ogsaa ud i denne Del af Arbejdet med en saa brændende, næsten feberagtig Iver, at han bagefter føler Reaktionen som legemlig Lidelse. Forsaavidt var Gluck Musiker, og ikke mindre var han det, naar han med gribende Udtryk sang sine Operaer ved Klaveret, eller naar han

med fuld Hengivelse og imponerende Myndighed indstuderede dem[1]). Derimod var han ganske vist i anden Henseende mindre Musiker end mangen af hans Forgængere og Efterfølgere. Det musikalske Udtryk bød sig ikke let og rigt til for ham, han arbejdede anstrængt og tungt, hans Musik havde ikke det fri, blomstrende Præg, som mangen i og for sig langt ringere Aands blandt Italienerne, og det var, som Dommer gør opmærksom paa, ikke blot hans skarpe Forstand, der fjærnede ham fra deres Kompositionssæt, men ogsaa en mer eller mindre bevidst Følelse af, at der hvor de havde deres Styrke, vilde han aldrig kunde vinde op over dem[2]). En vis Monotoni har Gluck derfor ikke kunnet undgaa; hyppig møder man i hans Værker de samme melodiske Vendinger, i harmonisk Henseende er han vel opfindsom og ofte smagfuldt og virkningsfuldt vælgende, men en vis Stivhed og Ensformighed undgaar han dog ikke[3]). I kontrapunktisk Henseende yder han intet eller næsten intet af Interesse. Dog for alt dette, der kan virke trættende, holdes man skadesløs ved de af lysende Fantasi, glødende Lidenskab, rammende Karakteristik prægede Arier og Scener, og af de sikkert og klart formede Recitativer (der mangen Gang maler Tekstens Ord og Stemning bedre end nogen melodisk Arie). Det er navnlig, hvor de stærke pathetiske Følelser kommer til Orde, hvor et hæftig bevæget Sjæleliv skal males, at Gluck fuldt ud staar som Mester, her tager han sin Opgave ganske anderledes alvorligt end „Italienerne"; men han finder ogsaa ofte et skønt om end ikke meget varieret Udtryk for blidere, mere stille Stemninger (f. Eks. Ifigenias). Saadan Musik er ikke frembragt ved Refleksion, saaledes som det ofte er sagt om Glucks Musik, den er virkelig undfanget i en Kunstners varme, rige Indre. Naturligvis har Gluck med sin klare Forstand ved Udarbejdelsen været sig sin Opgave bevidst og har — maaske noget mere end mangen anden Musiker — reflekteret over, hvorledes hans Musik kunde komme til at ramme sikrest og

[1]) Et Øjenvidne beretter: Han lever og dør med sin Helt, raser med Achilles, græder med Ifigenia, og ved Alcestes Dødsarie synker han ordentlig tilbage, næsten et Lig som hun.

[2]) Lidet „musikeragtig" var ogsaa den fejlfulde eller dog skødesløse Form, i hvilken han gav sine Partiturer fra sig.

[3]) Med Rette har F. Hiller („Künstlerleben") gjort opmærksom paa, hvorledes Glucks Opera, der er mager og melodifattig i Forhold til den italienske Opera, vor fyldig, melodiøs og afvekslende, sammenlignet med den Lullyske Opera.

virke dybest; men det vilde være taabeligt at bebrejde ham dette, al den Stund dette at komponere for Scenen jo i væsentlig Grad just bestaar i at beregne Virkningerne, og denne Beregning er det, der (mere eller mindre bevidst) maa lede enhver Musiker under et saadant Arbejde. Der er opbevaret talrige Udtalelser af Gluck[1]), der viser, at han tog med i Beregning, hvorledes hans Musik vilde virke, og hans uforbeholdne Udsagn er det bedste Vidnesbyrd om, at han følte denne Reflekteren som noget naturligt, ja noget han satte en Ære i. — Men Grundstenen for den kunstneriske Bygning finder Gluck i Fantasien: Til Klopstock skriver han et Steds, at almindeligvis bliver Indbildningskraften miskendt og fordømt, „hvis Aarsag de fleste Tonekunstnere kun bliver Murere, ikke Arkitekter.“

Med sin levende, mægtige Indbildningskraft har Gluck skabt disse stolte og ædle, selv i deres Lidenskab harmoniske Skikkelser, som man i Reglen betegner som „græske“. Sikkert er de dog i nærmere Slægt med den franske klassiske Tragedies Figurer end med den græske Digtnings. Glucks Produktion er jo i det Hele nøje knyttet til den Tid, i hvilken han levede. Selv den Side af hans Virksomhed, paa hvilken han selv lagde den største Vægt, og som særlig har sikret ham en Plads blandt de Ypperste i Musikhistorien: Kampen mod den italienske Opera var, som foran antydet, ikke uforberedt undfanget i hans Hjærne. Tværtimod, de Idéer, Gluck blev den lykkelige Forkæmper for, dem havde jo alt tidligere Florentinerne, Monteverdi, Marcello, Padre Martini og Lully syslet med, og blandt hans samtidige gav Mænd som Herder, Lessing og Scheibe dem Udtryk[2]). Men Gluck var det forbeholdt at føre Idéerne ud i Livet paa en saadan Maade, at den store

[1]) Saaledes det bekendte Udsagn om Orestes' Arie i „Ifigenia paa Tauris“, at den bankende, urolige Bratschfigur, der lidet synes at passe til Tekstens Ord: *Le calme rentre dans mon coeur* betyder Samvittighedens Røst: „*Il ment, il ment, il a tué sa mère*“. — Endvidere: „„Armide“ er i det Hele saa forskellig fra „Alceste“, at man ikke skulde tro, at de var af samme Komponist“. — „I „Armide“ har jeg bestræbt mig for at være mere Maler og Digter end Musiker“ (et for Gluck meget ejendommeligt Udtryk). — Da man bebrejdede Gluck de mange ensartede Gentagelser i Korene i Begyndelsen af „Ifigenia i Aulis“, svarede han: „Disse Soldater har kun én Tanke (at komme til Troja) og ét Udtryk derfor, ligesom et Folk, der hungrer, kun har ét Skrig: Brød, Brød.“ —

[2]) Herder havde navnlig udtalt sig mod den italienske Pragtopera; Lessing for Enhed af Musik og Poesi. Om Scheibes i første Del 21de Kap. citerede

Mængde af Lægfolk og Fagfolk maatte erkende deres Berettigelse; dette er hans uvisnelige Ære. At han mere end nogen af sine Forgængere havde Mulighed for at gøre denne Gærning, beror saa atter paa, at den stærkt bevægede Tid, i hvilken hans Manddom falder, i det Hele søgte bort fra de tidligere Idealer, bort fra Rokkokoens overlæssede, men tomme Prunk hen imod det simple og ædle, „det antike“ mod det naturlige og følelsesfulde. Denne Tids Aand greb Gluck, alt dette, „der laa i Luften“, passede just sammen med, hvad han vilde og evnede, og saaledes skabte han sit store Reformværk. Han sønderslog Italiener-Operaens Rokkoko, der var Frugten af Hoffernes Fornøjelseslyst og Sangernes Behage- og Havesyge, og han hævdede atter som Operaens Maal Enheden, Sammensmæltningen af Digtning og Musik, ja han var tilbøjelig til at give Teksten Fortrinet fremfor Musiken. Han saa idealt paa den dramatiske Musiks Opgave, og med sin „dybe Følelse for det Store, det Ophøjede“ (Jahn) viste han, at Operaen, trods den Forkvakling, den havde været Genstand for, endnu var i Stand til at skildre Mennesker i Situationer og Stemninger, saa naturlige og sande, at de til alle Tider kan fattes af og kan betage Tilhørerne[1]).

Det var imidlertid kun i de store Linjer, at Gluck tegnede disse Skikkelser; for Detaillerne manglede han Sans og Interesse, og hans begrænsede musikalske Evne satte ham ud af Stand til at give Figurerne en mere nuanceret Livfuldhed; de er „snarere Typer end Individer“ (Langhans). Det var Mozart forbeholdt at bringe endnu mere „menneskelige“, mere alsidigt opfattede Skikkelser frem paa Operascenen.

Skønt det saaledes først og fremmest kom Gluck an paa Totaliteten, har han dog tillige beriget og ændret Operaens Enkeltformer. Han har gjort Arien mere begrænset i Omfang, mere koncis i Indhold; han har indført et mere visemæssigt melodisk Moment i den store Opera, og han har, som alt fremhævet, i høj Grad udviklet og selvstændiggjort Recitativet. Endvidere har han lagt større Vægt, end hidtil var Tilfældet, paa Instrumentalledsagelsen, og skønt han

Udtalelser om den italienske Operas Brøst har været kendt af Gluck og har paavirket hans Reformidéer er et interessant, men hidtil ikke besvaret Spørgsmaal.

[1]) Om „Alceste“ sagde Gluck selv: „Den vil endnu behage om 200 Aar, thi jeg er overbevist om, at den er i Overensstemmelse med alle Naturens Grundsætninger, der ikke er underkastede nogen Mode.

væsentlig baserer den paa Strygebesætningen, dog anvendt Blæserkoret paa meget virkningsfuld Vis; endelig har han hævet Ouverturen til en Betydning, som den langtfra besad inden hans Tid.

Fig. 11. Glucks Nodeskrift (noget formindsket).

Da Ouverturen til „Alceste“ første Aften lød i sin simple Højtidsfuldhed, var det første Gang i Musikens Historie, at et Theaterpublikum modtoges med en Opera-Indledning, der var beregnet paa

og mægtede at sætte det i en Stemning, som forberedte paa det Drama, der skulde oprulle sig for det. Selv for Gluck var dette et første Forsøg: endnu foran „Orfeo ed Eurydice“ havde han sat et tomt og letløbende Tonespil, der i ingen Henseende lod ane, hvilke bevægede Sjæleskildringer, Operaen rummede. Endnu højere end i Ouverturen til „Alceste“ er Gluck senere, som foran fremhævet, naaet i den mesterlige Ouverture, der indleder „Ifigenia i Aulis“.

Med Rette er det fremhævet, at Glucks Liv og Gærning rummer mærkelige Modsigelser: Han arbejder bevidst og energisk paa at lade det musikalske opstaa af Digtningens Stemninger og Situationer, ja af dens Ord, og dog betænker han sig ikke paa selv i sine seneste Værker at indføre uden Forandring hele Satser fra tidligere Arbejder, ofte endog fra Operaer, der er skrevne inden Reformidéerne stod klare for ham. Vi har alt nævnt Eksempler derpaa: „Armide“s Ouverture, der er laant fra „Telemaco“, Ifigenias Klagesang (i „Ifigenia paa Tauris“), der toges fra „La clemenza di Tito“. Fra samme Opera er laant det bekendte yndefulde Kor, der modtager Klytemnestra og Ifigenia i Aulis (*Que d'attraits, quelque majesté*) og som senere er gaaet videre til „Ifigenia paa Tauris“, hvor det — ganske vist med en let Mollklang — anvendes til en hel forskellig og vemodsfuld Tekst. Fremhæves maa endvidere Overførelsen af Indledningsmotivet i „Ifigenia“ (der begynder saavel Ouverturen som Agamemnons første Arie, c-moll) fra „Telemaco“ — og hermed er „Laanenes“ Mængde endda ingenlunde udtømt. Vistnok var slige Gentagelser langtfra ualmindelige hos samtidige (og forudgaaende) Operakomponister, hvilket forklares naturligt derved, at en Opera i Reglen kun komponeredes for en bestemt Scene, og naar den var udspillet, saa temmelig gik i Glemme; men hos Gluck forbavser de — selv om man maa indrømme, at Laanene i Reglen er sket med Smag. Maaske forklares de derved, at Gluck, trods al sin Idealitet, var og blev en snild og „praktisk“ Mand, hvorpaa vi jo har set andre Eksempler: et Stykke, der engang havde slaaet an og vundet Yndest, vilde han ikke udenvidere lade smuldre hen i Theaterarkiverne[1]).

[1]) Her maa man jo ogsaa tage i Betragtning, at Glucks musikalske Opfindsomhed ikke var ret stor, og nævnes kan det, at ialtfald en enkelt Forfatter taler om hans Magelighed (*paresse*); den kunde da vel friste ham til at benytte et ældre brugbart Musikstykke fremfor at skrive et nyt.

Saaledes forklares ogsaa bedst de andre Modsigelser hos Gluck: hans forskellige Tilbagefald fra Reformtanken (paa hvilke man dog som fremhævet vistnok har lagt for stor Vægt), og den Om-



Fig. 12. Gluck efter Houdons Buste.
Opstillet i Operahuset den 14de Marts 1778
med Paaskriften: *Musas praeposuit sirenis.*

stændighed, at han trods sin Selvsikkerhed ikke er bange for at gaa paa Akkord med den herskende Smag og de lokale Interesser, naar han derved tror at kunne vinde Fremgang for sit Værk.

Og paa dette sidste maa man lægge al Vægten ved Betragtningen af Glucks Betydning i Musikhistorien. Viljekraften var hans herskende Egenskab: han vilde naa sit Maal: at reformere, at omstyrte det bestaaende og lægge Grunden til noget nyt og bedre, og mod Opnaaelsen af dette Maal arbejdede han hensynsløst med alle de Midler, der stod til hans Raadighed.

Saaledes staar Gluck da trods alt som en mærkelig stolt og enkel Skikkelse i Musikhistorien. Hans Opgave er klar og tydelig, hans Gærning mere bevidst end de fleste andre Komponisters, og derhos mere overskuelig, thi faa andre har som han løst deres Mission i fire eller fem Værker.

Men Glucks Skikkelse staar ogsaa ret isoleret i Musikhistorien. Nær til ham sluttede sig kun nogle faa Komponister. De foran nævnte, Salieri og Sacchini, var kun hans Efterlignere, og deres Betydning derhos ringe. Og den Kunstner, der nærmest var kaldet til at fortsætte hans Gærning, Wolfgang Mozart, var gennem Opdragelse og Udvikling saa nøje knyttet til den italienske Musik og af Naturel saa forskellig fra Gluck, at han umulig direkte kunde gaa i dennes Fodspor. Vistnok var der i Mozarts Ungdomsværk, „*Idomeneo*“, en Tendens dertil, men snart søgte Mozarts Geni andre Veje. I visse højtidsfulde Øjeblikke greb han vel tilbage til Gluck — f. Eks. i „*Don Juan*“ og „*Trylleføjten*“ — thi han, der træder saa fast paa denne Jord, følte, at han ikke kunde have nogen bedre Fører end Gluck, naar han skulde svinge sig op til tempelhøj Alvorsfuldhed og Pathos. Men ellers kunde Mozarts Naturel ikke nøjes med Glucks asketiske Musik, han stræbte mod større Farvepragt, mere Fylde og Frodighed, mere Ynde og Sødme (thi hvad er selv *Armides* Tryllehave mod Mozarts bedaarende Melodi og Klangskønhed?). Og med sin Overlegenhed, med sit kontrapunktiske Mesterskab ævnede han musikalsk at naa endnu videre uden derfor at slaa af paa de dramatiske Fordringer. Saa bøjeligt som hans Naturel var, saa rigt nuanceret som hans musikalske Udtryk var, formaaede han i langt højere Grad end Gluck at give sine Figurer et individuelt Præg. Glucks Skikkelser „lever“ ikke som Mozarts, vi faar i Reglen kun en Side af dem at se — oftest Lidenskab og Pathos — og hvor genialt end dette kan være udtrykt i Musiken, staar de dog for os i et vist køligt Lys. Mozarts Skikkelser træder os anderledes nær ind paa Livet, de er mere Kød og Blod af vort eget. „Istedenfor Glucks Karakteristik, der mere

tegner de Optrædende og deres Lidenskaber i store Omrids, træder en Personal- og Situationskarakteristik, der gaar i de mindste Detailler“ (Köstlin).

Saaledes maatte det jo komme. Man kunde ikke blive staaende ved Glucks Opera. Men paa den anden Side kunde ingen senere dramatisk Komponist, som mente det alvorligt med sin Kunst, komme udenom Gluck, der havde sat Operaen saa ophøjede Maal, fastslaaet Sætningen om Enhed mellem Digtning og Musik, hævdet Fordringen om Simpelhed, Sandhed og Natur og erstattet den tomme Bravursang med udtryksfuld „Talesang“. Saaledes lyste hans Kunst og Idéer for fremtidige Kunstnere, for Méhul som for Spontini og Cherubini, ja selv for en saa forskelligartet Kunstner som Weber. Og da et Par Menneskealdre senere, op imod vore Dage, en Kunstner atter føler det som sin Mission at reformere Operaen, at fjærne de Udvækster, den navnlig i Frankrig og Italien paany var blevet skæmmet af, og igen hæve den op til det sande Musikdrama, da griber ogsaa han tilbage til de Gluckske Idéer. Med sin rigere, kraftigere Kunstnerpersonlighed, sin stærkere Fantasi, sin højere Musiker-Udvikling og de mere afvekslende Kunstmidler, der stod til hans Raadighed, formaaede Richard Wagner vel at skabe mere uddybede, afvekslende og gribende Musikdramaer end Gluck; men de Principper, der ledte ham, fandt han hos den Mester, som han satte saa højt, og med hvis Skæbne hans eget Liv har en vis ydre Lighed[1]), hos Christoph Wilibald Gluck.

[1]) Ligesom Gluck begyndte Wagner sin Kunstnervirksomhed med Arbejder i den gængse Stil, hurtigere slog han vel ind paa Reformvejen, men mødte ganske samme Modstand. Overfor denne optræder Wagner ligesom Gluck med udførlige æsthetiske Redegørelser for sine Idéer, og da han ikke opnaar ad denne Vej hvad han attraar, tyer han, atter som Gluck, til fyrstelig Gunst, der baner Vej for ham til Virkeliggørelse af hans Tanker og til en almindeligere Anerkendelse. Deres sidste Aar tilbringer begge Mestre udenfor Striden, der stadig paany blusser op omkring deres Livsværk, hvilket først fuldt ud viser sin Betydning efter deres Død. — Wagners Kærlighed til Gluck har, som omtalt, givet sig praktisk Udslag dels ved Bearbejdelsen af „Ifigenia“ og Opførelsen af denne Opera i Dresden (1847), dels ved talrige Udtalelser i hans Skrifter. I Tyskland havde tidligere navnlig Reichardt været en ivrig Talsmand for Glucks Værker og bidraget væsentlig til, at de kom frem i Berlin. — I Frankrig rejste Hector Berlioz omtrent samtidig med Wagner i Tyskland en Bevægelse for Gluck, der var i Færd med at gaa i Glemme; hvorom Berlioz's Skrifter bærer udmærkede Vidnesbyrd.

ANDET KAPITEL.

Philip Emanuel Bach og Seb. Bachs andre Sønner. Sonatens Udvikling.

Efter at Bach og Händel med mægtig Genialitet havde opbygget saadanne vokale Storværker, som man i Musikens Verden forhen kun sjælden havde kendt Magen til, var det ret naturligt, at de nærmest følgende Slægter af Tonekunstnere, i Erkendelsen af at de paa dette Omraade ikke kunde naa højere, ivrig kastede sig over Instrumentalmusiken.

Vel havde nu særlig Seb. Bach paa dette Felt ydet nogle af sine bedste Arbejder, med de herlige Orgelværker som Midtpunkt; men disse Instrumentalværker var alle, eller saa godt som alle, bundne til den gamle Form, skrevne i den „strænge Stil". En Del Musikere fulgte vistnok i dette Spor og skrev fremdeles i de polyfone Former, men dels besad ingen af dem paa langt nær de to Mestres Geni, dels var Tidens hele Retning bleven en anden. Og herpaa maa Vægten væsentlig lægges. Man nøjedes ikke mere med kunstfuld Stil eller lærde Former. Nu, da sligt ikke mere var Midlet for en Bach og Händels Genialitet, sprang det end tydeligere i Øjnene, at det lettelig bandt og hæmmede Personligheden. Og dennes Ret var det, man — som vi alt foran har berørt det — nu mere og mere fik Blik for. Bachs og Händels Efterlignere henfaldt og maatte henfalde til en ganske upersonlig Eftergøren af deres Forbilleders Værker, og det er just gennem deres pedantiske og tørre „Fugaer", at man bedst maaler Trangen til og Berettigelsen af den Bevægelse henimod en friere personligere Stil i Instrumentalmusiken, der betegner denne Periode, hvilken man med et Navn, der dog kun rammer noget udvortes, i Reglen kalder: Den „galante" Klavermusiks Tid.

Ogsaa andre af Tidens Rørelser gjorde sig imidlertid gældende i Bevægelsen henimod mindre og simplere Former. Sansen for det brede og storslaaede var ikke levende mere; tydeligst ses det vel deraf, at Sebastian Bachs og tildels Händels Værker saa hurtig kunde gaa i Glemme. Man saa nu Idealet i det sirlige, det smidige, det elegante. Den æsthetiske Maalestok var ikke Kraft, Lidenskab og Dybde, men „Smag". Hvad der var i Overensstemmelse med den gode Smag satte man højst, og ganske naturlig førtes Kunstnerne til først og mest at stræbe efter at tilfredsstille „Smagens" Fordringer. Saaledes karakteriseres denne Overgangsperiode ikke alene derved, at man begyndte at faa Øjet op for Personlighedens Udfoldelse i Kunstværket, men ogsaa ved den Vægt, man lagde paa, at dette fremtraadte i saa let overskuelig og smagfuld en ydre Skikkelse som mulig.

Endnu en rent musikalsk Faktor havde Betydning for denne Periode: Operaen, særlig den ogsaa i Tyskland udbredte og yndede italienske. Operamusiken hævdede paa kraftig og meget praktisk Maade den homofone Musiks Ligeberettigelse med den polyfone, ja egentlig dens Forret fremfor den. Og Operamusiken har gennem Arieformen haft væsentlig Indflydelse ogsaa paa de Instrumentalkomponister, hvis Bestræbelser fylder dette Tidsrum, ja som Ph. Spitta nærmere har paavist det (i en interessant, men desværre ikke nærmere udført Oversigt over Sonatens Historie)[1]) selv paa Phil. Em. Bach[2]).

Det Arbejde, man stræbte at udføre i denne Periode, gik nu i dobbelt Retning, dels imod Frigørelse for den gamle polyfone Skrivemaade, dels imod Tilvejebringelsen af en ny, for det ny Idéindhold passende Form, den der efterhaanden fandtes i Sonateformen. Begge Bestræbelser gik selvfølgelig Side om Side og var næppe de skabende Musikere saaledes bevidst, som man nu, naar man historisk betragter Resultatet, kunde være fristet til at tro.

Man vil forstaa, at det maatte blive en Gæringsperiode, en Udviklingstid, der nu stundede til. Kun meget lidt af det, der ydedes, har bevaret sit absolute Værd. Kun én Komponist fra denne Periode har endnu et Navn i Musikverdenen, og det endda langtfra

[1]) Se Art. „Joseph Haydn etc." i „Zur Musik".
[2]) Dennes „Sonater med forandrede Repriser" vil modarbejde den Skik efter Ariemønstret at foredrage Sonatesatsernes Repriser med vilkaarlige Forandringer.

et saa berømmeligt Navn som i sin Levetid: Philip Emanuel Bach: de fleste andre Navne er gaaet i Glemme. Historisk set har dog det Arbejde, der udrettedes, Krav paa Opmærksomhed. I disse Aar og af disse Musikere lagdes Grunden til den Kunstform, som snart efter de store Mestre Joseph Haydn og Wolfgang Mozart skulde tage op, udvikle og fuldkommengøre til den Grad, at den

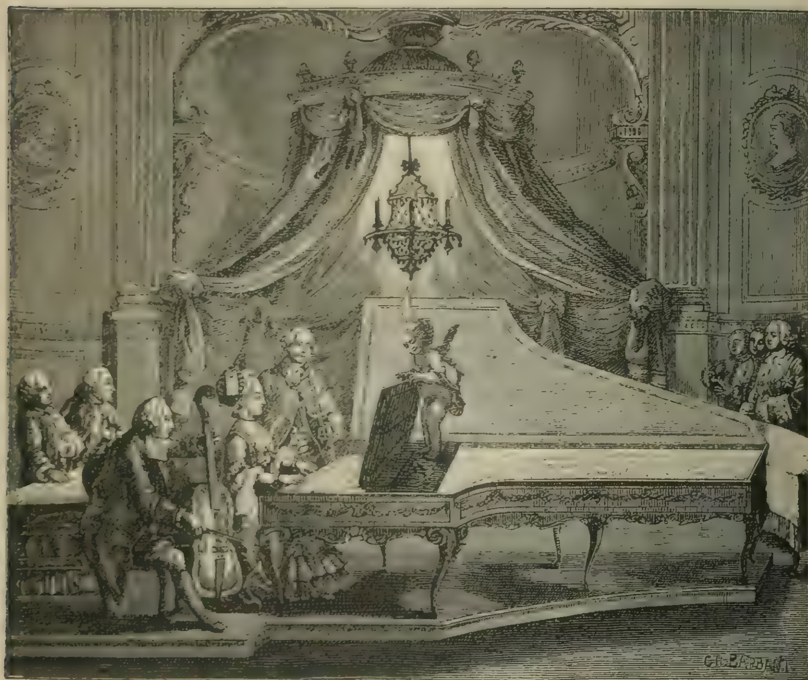


Fig. 13. Kammermusikscene fra Slutningen af det 18de Aarhundrede (efter Eisen).

efterhaanden omtrent blev den eneherskende for al Instrumentalmusik.

Og der blev arbejdet flittigt i disse Aar paa Instrumentalmusikens Udvikling især i Tyskland. Faisst[1]) anfører, at der fra 1750—88 blev udgivet 203 Sonater for Klaver af 55 Komponister (af disse Sonater havde 53 Phil. Em. Bach til Ophavsmand). Naar man betænker, at hertil kommer, hvad der er skrevet af

[1]) Se hans Afhandling i „Cæcilia“ f. 1846: Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate. Se iøvrigt ogsaa Shedlock: The Pianoforte Sonate (1895).

Sonater for andre Instrumenter, og hvad der overhovedet ikke blev trykt eller senere er forsvundet, og naar man derhos husker, at denne livlige Frembringelse tildels falder i de Aar, da Frederik den Stores Krige hærgede Landene og holdt Sindene i stadig urolig Anspændthed, da faar man uvilkaarlig nogen Respekt for disse „Haydns Forgængere“.

Periodens Betydning er altsaa den, at i dette Tidsrum udvikles — tildels endelig formes — Sonaten. Tidligere har Kuhnaus, de italienske Violinspilleres og Scarlattis Arbejder i denne Retning været omtalt. Til disse Forløbere er det, at man ganske naturlig slutter sig. Fra Violinsonaterne tager man det flerdelte (tredelte) Anlæg, fra Scarlatti det enkelte Stykkes Form og Struktur (Sonateformen som speciel Betegnelse). Men kun langsomt arbejder man sig frem til større og større Sikkerhed i Formen — og samtidig til mere og mere ubetinget Frigørelse for Polyfonien. Selv hos Philip Em. Bach spores der en saadan stadig Udvikling og Fremadstræben. Man maa nemlig ikke betragte denne Komponist som indtagende en Særstilling blandt Tidens Musikere (undtagen forsaavidt som han var en af de betydeligste og højst ansete), man maa ikke i ham se den, der afsluttede en Udvikling, som de andre havde begyndt. Tværtimod, Phil. E. Bach var selv med *inter arma*, og det kan endda være vanskeligt at fastslaa, om Bach eller andre af de Komponister, der arbejdede jævnsides med ham, tidligst er naaet til den højeste (tildels endelige) Udvikling af Sonaten, som denne Periode opviser. Denne Tids talrige Sonaters Kronologi er nemlig ingenlunde let at bestemme. Mange af dem fremkom i Samlinger, der udgaves gennem længere Aarrækker, men ikke indeholder nærmere Angivelse af Tiden for hvert enkelt Nummers Fremkomst (saaledes en Del Sonater i den udmærkede Samling „*Oeuvres mêlées*“, der udkom mellem 1755—65).

Blandt de her omhandlede Sonater finder man nu mange forskellige Typer. Regelmæssig er den tredelte Sonate: En *Allegro* indleder, en *Adagio* følger efter og en *Finale-Allegro* slutter af, hvilket sidste Stykke dog ofte ombyttes med en *Menuet* eller et *Tempo di menuetto*, og som der i det Hele ikke tillægges stor Vægt. Talrige andre Former forekommer imidlertid. Ensats-Sonater er nu sjældne, Tosats-Sonater derimod ikke; og paa den anden Side forekommer ogsaa flere end tre Satser (indtil fem). Stykkernes Rækkefølge kan

variere: ofte begyndes saaledes med en langsom Sats[1]). I det Hele er der i Sonatens udvortes Anlæg endnu al Gæringstidens Usikkerhed og Trang til at eksperimentere. — Det samme gælder det enkelte Stykkes Struktur. Som det vil erindres, tog man her Scarlattis Sonate til Forbillede. I absolut Modsætning til Scarlattis Sonate har den moderne (Mozartske og senere Haydnske) Sonate imidlertid to udprægede og modsat farvede Themaer, der gøres til Genstand for en musikalsk betydningsfuld Bearbejdelse. Bevidstheden om, at det er denne Form, der udgør Sonatens væsentlige Ejendommelighed og giver den sin psykologiske Værd og Berettigelse som Kunstform, begyndte vel at vaagne i den heromhandlede Periode, men til fuld Klarhed naaede man ikke. Det blev ved det halvvaagne, famlende Forsøg, men Bestræbelsen henimod den moderne Form er tydelig, og det var let for de følgende Mestre at gribe og fastholde denne. Naar der da hos denne Overgangsperiodes Sonatekomponister dukker et andet Thema op, har det sjælden „den samme Udstrækning eller faste Skikkelse som det første, ligesom det kun sjældent optræder med en saa karakteristisk Forskel i Indholdet, som Tilfældet er i de senere klassiske Værker: saaledes er det i Reglen snarere et Sidestykke end et Modstykke til det første Thema.“ Mere og mere udprægede Andet-Themaer finder vi dog i den følgende Tid, saaledes allerede i en af Philip E. Bachs ældre Sonater fra 1760, senere i Sonater af flere af Tidens Instrumentalkomponister, som Benda, Joh. Chr. Bach, Leopold Mozart o. fl. Men dels har dette Andet-Thema ikke den Betydning i de paagældende Sonatesatser, som senere er Tilfældet, dels er dets Anbringelse næppe Udtryk for en bevidst kunstnerisk Beregning, hvilket fremgaar deraf, at man lige Side om Side med Stykker, der har (eller dog nærmest maa siges at have) to udprægede Themaer, finder Stykker, der kun har ét. Den anden væsentlige Ejendommelighed ved den klassiske „Sonate“: de to — eller i alt Fald det ene — Motivs thematiske Udvikling i Modulationsdel, til den finder vi ogsaa i denne Periode tydelige Spirer, ja træffer fuldt udviklede Eksempler derpaa; men Hovedindtrykket er ogsaa paa dette Punkt det søgende, det vordende. Den Vægt og Betydning, som Modulationsdelen i den

[1]) Naar et langsomt Stykke leder lige over i en Allegro (som siden saa ofte i Haydns Symfonier), bør det naturligvis ikke betragtes som selvstændig Sats.

senere Sonate har, den maa man ikke vente at træffe hos denne Periodes Musikere, end ikke hos Phil. Em. Bach. Endelig bidrog denne Periode ogsaa derved til at forme Sonaten, at man hos dens Komponister sporer en tydelig Bestræbelse for at udsondre og skaffe særlig Interesse for det sidste Afsnit af Sonateformen, Hovedthemaets Tilbagevenden efter Modulationsdelen, omend man ogsaa finder talrige Eksempler paa en ufuldstændig, fra Modulationsdelen kun utydelig udskilt Repetitionsdel.

Mærkelige Eksempler paa fuldt ud i den senere (Mozartske) Form skrevne Sonater skyldes Joh. Chr. Bach. Det er yndefuld, let og elegant formet Musik, der fortræffelig svarer til sit Øjemed at være til „*amusement*“ for Hertugen af Mecklenburg, hvem Chr. Bachs Sonater vare tilegnede. Desværre lader disse Sonaters Kronologi sig ikke nærmere fastsætte, kun vides det, at de er udgivne efter 1759, sandsynligvis adskilligt senere, men ialtfald synes de at være Forløbere for Mozarts Sonater [1]).

Som andre Musikere, der arbejdede med paa Sonatens Udvikling, skal her nævnes den talentfulde, af Scarlatti paavirkede Pietro Dominico Paradies (1710—1792), der levede en stor Del af sit Liv som Klaverlærer i London, hvor han 1754 udgav 12 Klaversonater; samt Dominico Alberti, der skrev 8 Sonater, i hvilke han med Forkærlighed anvender den efter ham — som en tvivlsom Berømmelse — opkaldte „Albertiske Bas“, saaledes i én Sonate i 44 af 46 Takter. Den Albertiske Bas, hvis Type er denne:



anvendes endnu hyppigt af Haydn og Mozart, men har heldigvis senere tabt i Kurs.

Langt den vigtigste Repræsentant for denne Periode er imidlertid Philip Emanuel Bach.

Denne Sebastian Bachs næstældste Søn er født i Weimar d. 14. Marts 1714. Han voksede op i lykkelige Kaar, under sin Faders stadige Opsigt. Af Naturen havde han et let og muntert Sind — med nogen Hang til Kaadhed og Drillerier — og tidlig begyndte han, fortræffelig vejledet af Faderen, at dyrke den Kunst, til hvilken han ligesom hele Slægten følte sig dragen. Ved Siden deraf lod Seb. Bach imidlertid ogsaa sin Søn studere, først i Thomas-Skolen i Leipzig, hvorhen Familien jo flyttede 1723, dernæst ved Universitetet i samme By og senere i Frankfurt a. d. Oder. Det var Retsvidenskab, Philip Emanuel Bach beskæftigede sig med, efter at Skoletiden var forbi, men ved Siden heraf lod han intet Øjeblik Musiken, særlig Klaverspillet, hvile. Dette Studenterliv havde sin store Betydning for Phil. E. Bachs personlige Udvikling, det bragte ham i en nøjere

[1]) Mozart traf som Barn Chr. Bach i London, jfr. nærmere Kap. om Mozart.

Beroring med Tidens aandelige Strømninger, end Musikere ellers den Gang plejede at komme, og det lagde Grunden hos ham til en ogsaa for en Datidens Musiker usædvanlig Dannelse. At Philip Emanuels juridiske Studier skulde være Vidnesbyrd om, at Faderen ikke havde bestemt ham til Musiker, antages almindeligt, og man (Brendel) har endog villet tillægge denne Omstændighed særlig Betydning som Anledning til, at Bach blev Komponisten „für Kenner und



Fig. 14. Philip Emanuel Bach.

Liebhaber". Bitter, Phil. E. Bachs Biograf, anfører imidlertid meget, der tyder paa, at denne saavel som Broderen Friedemann var bestemt til og uddannedes som Musiker, om end Seb. Bach vel nok har sat sin største Lid til den sidstnævntes usædvanlige Begavelse. Sikkert er det imidlertid, at Philip Em. kun lærte Klaverspil, men det er ikke umuligt, at dette var begrundet i den Omstændighed, der anføres af en af hans Samtidige, at han var kejthaandet og saaledes

afskaaret fra at spille Strygeinstrumenter. Philip Emanuel havde aldrig anden Lærer end sin Fader, men han lærte dog ogsaa meget ved at høre andre og anfører selv [1]), at han havde den Lykke, medens han levede sammen med sin Fader, at ingen Mester af Betydning rejste gennem Byen (Leipzig) uden at opsøge hans Fader og lade sig høre af ham. Desuden spillede han (mulig ogsaa offentlig) sammen med sin Fader (hvis Koncert for 3 Flygler var bestemt for Seb.

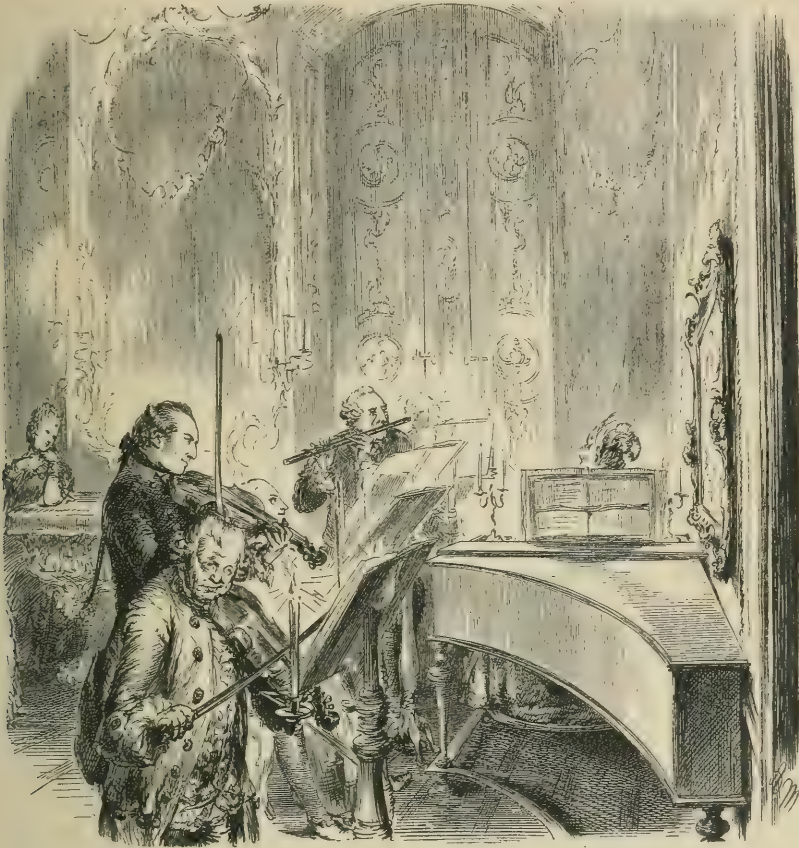


Fig. 15. Frederik II's Aftenmusik (efter Menzel).

Bach og de to Sønner) ligesom han ogsaa hjalp Faderen med at stikke Noder eller skrive rent. Under sit Frankfurt-Ophold ernærede Philip Em. sig ved „at informere paa Klaveret“, men samtidig begyndte han at gøre sig bekendt som Komponist, og saaledes er hans Navn sagtens kommen den musikalske Kronprins Frederik af Preussen, der residerede i Rheinsberg, for Øre. Bach opfor-

[1]) Se Ph. E. Bachs autobiografiske Skitse i Ch. Burneys: Musikalske Rejse-Dagbog, III Del.

dredes til at overtage Stillingen som Prinsens Kammermusikus. Han modtog den — og beretter det i sin Selvbiografi uden nogen Bemærkning om, at han derved skiftede Livsmaal, hvilket bestyrker den Antagelse, at han i hvert Fald selv altid har betragtet sig som Musiker[1]).

Først 1740, da Kronprinsen blev Kong Frederik II (den Store) traadte Bach „formelig“ (med fast Løn) i hans Tjæneste, og han roser sig af at have akkompagneret Frederik til den første Fløjtesolo, denne spillede som Konge. — I Begyndelsen følte Bach sig meget tilfreds ved Berliner-Hoffet; han var skattet af den musikelskende Konge, han havde Tid tilovers til at komponere: en hel Række Kompositioner, navnlig for Klaver, der indledes med de 1742 udgivne „Sei sonate per cembalo“, tilegnede Frederik II, saa Lyset i Berlin; og ved sine Arbejder erhvervede han sig endelig et saadant Navn, at han kunde forlange god Betaling for dem og fik rigelig Tilstrømning af Elever.

Alligevel følte Bach sig i Længden ikke tilpas i Berlin. Tjænesten som Kongens Akkompagnatør var ensformig og trættende. Næsten hver Aften holdtes der flere Timers Koncert. Kongens Musikalskhed var af en ret dilettantisk Art: i Adagio spillede han med smuk Tone og inderligt Foredrag, men i hurtige Tempi kunde han ikke følge med i Takten og ikke overvinde de tekniske Vanskeligheder. Det var Akkompagnatørens lidet misundelsesværdige Lod at dække over disse Skrøbeligheder. Senere blev Bach vel afløst som Cembalist af Fasch[2]); men dog følte han sig ikke mere tilfreds i Berlin. I de bevægede Krigsaar svandt Kongens Interesse for Musiken ind samtidig med Bachs Løn, der ganske vist fra Tid til anden var blevet noget forøget, men nu udbetaltes ham i de lidet værdifulde Seddelpenge. Endelig har Bach vistnok ogsaa selv gjort sin Stilling ved Hove (hvor han iøvrigt ogsaa blev den strængt musikalsk uddannede Prinsesse Amalies Kammermusikus) mindre holdbar derved, at han ikke tilbørlig har styret sit Vid og kaade Lune i Bedømmelse af Majestætens Præstationer[3]). Han vilde ikke lade Kongen beholde den højeste og sidste Mening i alle litterære og kunstneriske Spørgsmaal. Frederik blev stødt derover og „skattede derfor ikke den store Tonekunstner efter Fortjæneste“.

Da der nu i Aaret 1767 kom en Kaldelse til Ph. Em. Bach fra Hamburg, idet det tilbødes ham efter Telemann at overtage Musikdirektørstillingen ved *Johanneum*, tog han under disse Forhold med Glæde derimod. Hamburg var jo en By, til hvilken Musikernavne som R. Keiser, Mattheson og Händel var knyttet, det var derhos den By, hvor Lessing, Klopstock, Voss, Claudius og andre fremragende Forfattere havde levet eller levede. Bach, der var en Mand med litterær Sans og med mange Forbindelser i Forfatterverdenen, i hvilken han nød megen Anseelse, kunde da ogsaa af denne Grund føle sig fristet til at tage mod en Stilling der. De Byrder, denne paalagde ham, var vel ikke helt ringe; han skulde undervise i Gymnasiet[4]), lede Musikopførelsen i Kirken og ved Fester

[1]) Og dog maatte han for denne Stillings Skyld opgive en planlagt Rejse med en rig liflandsk Familie rundt om i Europa. — Senere beklager han udtrykkelig, at han aldrig har faaet Lejlighed til at rejse.

[2]) Se første Del pag. 403.

[3]) Frederik den Stores Kompositioner for Fløjte indeholder „Bommerter“, der viser, at han hverken var nogen fin eller vel oplært Musiker.

[4]) At dette ikke har været nogen Sinecure ses af de samtidige Instrukser for Eleverne, hvori det bl. a. hedder, at de i Sangtimerne skal afholde sig fra

(f. Eks. Skolekomedier) og tildels naturligvis selv levere Musiken ved saadanne Lejligheder. Dog, hans Stilling var fri og selvstændig, og der levnedes ham Tid nok til at komponere og undervise privat. Resten af sine Dage henlevede Bach højt fejret, bekendt med og skattet af de fleste af Tysklands datidige fremragende Mænd, og særlig i intimt Venskab med den ellers saa indesluttede Klopstock kort sagt nydende et Ry saa stort, at det ganske fordunklede hans Faders. Læser man i Bøger fra den og den nærmeste Tid om Bach, „den store Bach", er det saa at sige altid til Philip Emanuel, ikke til Sebastian, der sigtes. I Hamburg, hvilken By Bach kun et Par Gange forlod paa kortere Rejser, døde han d. 14. Septbr. 1788.

Uagtet Bach har skrevet Musik i næsten alle Genre (dog ikke egentlig Operamusik), uagtet hans Kirkemusik[1]) ikke er uden Værd, om den end, paavirket som den er af den ved Berliner-Hoffet herskende italienske Smag, paa langt nær ikke kan maale sig med Seb. Bachs, uagtet Philip Emanuel endvidere gennem sine Sange, navnlig sine Melodier til Gellerts Oder[2]), ikke er uden Betydning i den tyske „Lieds" Historie, er det dog næsten kun som Klaverkomponist og Klaverpædagog, at hans Navn er opbevaret til vore Dage og har en sikret Plads i Musikens Historie.

Philip Emanuel Bach har skrevet over 400 Kompositioner for Klaver, af hvilke ca. 250 er trykte. Hvad der her navnlig interesserer, er hans Sonater; disse findes hovedsagelig fordelt i Samlingerne:

Den forannævnte Samling (*Sei Sonate*) tilegnet Friederich II (udg. 1742).

De saakaldte „Würtemberger Sonaten" (1743).

Seks Sonater i „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1753).

Seks „Sonater med forandrede Repriser" (1760) samt to Fortsættelser 1761 og 1763.

Seks lette Sonater (1766).

Sonaten nebst Rondos und freien Phantasien „für Kenner und Liebhaber", i forskellige Samlinger udgivne fra 1779—87.

Indenfor denne Række Sonater er der en meget betydelig Udvikling at spore. Med Sonaterne fra 1760 bliver Bachs Stil mere

Skrigen og Larmen paa uanstændig og bondeagtig Vis og end mere fra at drive Spas, — — at de ikke maa møde med Kaarde i Skolen etc. etc.

[1]) Se om Bachs Kirkemusik, særlig om det betydeligste Værk deraf „*Heilig*", nærmere Bitters Biografi p. 243.

[2]) Tildels de samme som Beethoven senere komp. Bachs Oder er udgivne 1758 og blev saa populære, at de udkom i 5 Oplag.

og mere frigjort for den ældre polyfone Stil, Bevidstheden om den Opgave, han havde som Musiker, synes ham stadig klarere. Ligesom Sonaterne vokse i ydre Udstrækning og tage i Brug flere Oktaver paa Klaveret, saaledes stige de ogsaa indadtil i Frihed, i Themaernes Bredde og Karakterfuldhed, og i harmonisk Opfindsomhed og Dristighed.

Det er allerede nævnt foran, at Philip Em. Bach var fremmest blandt dem, der arbejdede paa Sonatens Udvikling, og i enkelte Satser naar han da omtrent til den Form, som senere Haydn og Mozart fastslog som almen gyldig. Fra disse Mestre skiller han sig egentlig kun derved, at han mangler deres Sikkerhed og Fasthed i Opbygningen, deres Overlegenhed og Lethed i den thematiske Udarbejdelse, hvilket mindre beroede paa, at Sonateformen ikke havde naaet sin Afslutning, end paa at Philip Emanuel, naar alt kom til alt, ikke besad hines geniale Begavelse. Og desuden, hvilket umaadeligt Fortrin havde ikke disse Mestre! Saalænge Materialet er raat eller lidet bearbejdet, maa Kunstneren kæmpe med det. Reflektionen er da en vigtig Faktor i Frembringelsen. Naar det stoflige er tilrettelagt, saa at det bøjeligt og blødt føjer sig under Kunstnerens Haand, da bliver der først ret Plads til Udfoldelse af Fantasi og broget Opfindsomhed.

Phil. Em. Bachs Sonater er imidlertid trods alt endnu den Dag idag fuldt nydbare. Der aabenbarer sig i dem en — om ikke just kraftig — saa dog følelsesfuld og ægte Kunstnerpersonlighed. Nogen stor Aand var Bach vel ikke; han evnede ikke at hæve sig over sin Tid, i mangt og meget mærkes dens Indflydelse endog paa en mindre heldig Maade, saaledes i hans Musiks „parykagtige“ Snørkler og „galante“ Tone. Men han var dog betydelig nok til, at han kunde omsætte i Kunst hvad der dybere greb ham af Tidens Rørelser. Den for os mangen Gang usmagelige Sødladenhed og det Føleri, der præger denne Periode, har saaledes hos Bach ofte formet sig til skøn og inderlig Sværmen; og det er sikkert berettiget, naar Shedlock[1]) siger, at Beethoven var nærmere i Slægt med Phil. Em. Bach end Haydn, hvem følelsesfuld Sværmen laa ret fjærnt: „Haydn var praktisk en Elev af Phil. Em. Bach, Beethoven var hans aandelige Arvtager.“ Der er endog i helt udvortes Træk et vist Slægtskab mellem Bach og Beethoven som Klaverkomponister: i Anvendelsen

[1]) I det før citerede Værk: „The Pianoforte Sonate“.

af uventede dynamiske Virkninger (af pludselige *f, p, cresc.* eller *decresc.)*, af overraskende (enharmoniske) Modulationer eller dristige Opløsninger af dissonerende Akkorder. Man kan da ogsaa hos Phil. Em. Bach ved Siden af ret gammeldags Ting møde Satser (eller Takter), der klinger mærkværdig dristige, ja helt moderne.

Ogsaa en „Sværmeriet“ hel modsat Side af Sjælelivet: Humoren drog Bach ind under Klavermusikens Omraade. Den spores hos Bach — ogsaa her er han Forløber for Haydn — navnlig i pludselige uventede Indfald og i skælmske musikalske „Overraskelser“.

Phil. Em. Bach blev saaledes i det hele den, der paa samme Tid i formel Henseende fastslog Sonatens Frigørelse fra den polyfone Ballast, og ideelt set gjorde den til et frit, levende og let bevæget Udtryk for dens Frembringers Personlighed [1]). Denne Ph. E. Bachs Fortjæneste kan ikke fordunkles af mange svage og (som han selv indrømmer) til den flade Modesmag ofrede Musikstykker fra hans Haand.

Ved Siden heraf kommer saa Bachs Fortjæneste af Klaverspillets Udvikling. Tidlig var han anset for en af Samtidens bedste Klaverspillere; snart koncentreredes al hans Opmærksomhed paa den rette forstandige Dyrken af dette Instrument. 1752 havde Quantz udgivet et værdifuldt Værk „*Versuch die Flöte traversiere zu spielen*“; dette blev den ydre Foranledning til, at Bach formede sine Ideer om Klaverspil og sin Lære om Generalbas i „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ (I 1753, II 1762) [2]). I Berliner-Bibliothekets Eksemplar af denne Bog har en samtidig Beundrer skrevet nogle begejstrede Linjer om Philip Emanuel Bach i Anledning af hans Død, hvori det bl. a. hedder: „Er war der wahre Vater aller guten Clavierspieler.“ — Ordene er sande. Bach blev det med dette sit Værk, som han havde udarbejdet paa Grundlag af sine Studier hos Faderen og sine egne senere Erfaringer og maaske med Couperins „*L'art de toucher le clavecin*“ som Forbillede [3]).

Første Del af „*Wahre Art des Clavierspiels*“ indeholder de tre Afsnit: Om den rette Fingersætning, om Forsiringerne (eller „Manererne“) og om det gode Foredrag. Formaalet med Bogens

[1]) Han skriver selv dette: „Ein Musikus kann nicht anders rühren als sei er denn selbst gerührt.“

[2]) Leopold Mozart fulgte efter med „Versuch einer gründlicher Violinschule“ (1759).

[3]) Udsagn af Haydn og Mozart, der vil blive omtalt i Kap. om disse Mestre, stadfæster den ukendte Beundrers nys citerede Ord.

Lære var: „Udbredelsen af de sande Regler for Klaverspil og Udryddelse af det, som blot er af formel Natur eller falder ind under Charlataneri.“ I første Afsnit giver Bach Regler for rigtig Haand- og Fingerstilling og bestræber sig for at vise, hvorledes et tydeligt naturligt og „syngende“ Spil opnaas. Sangen, der i saa høj Grad skal have præget Bachs eget Klaverspil, har saaledes i ham faaet sin første og udmærkede pædagogiske Talsmand. Men iøvrig maa det fremhæves som karakteristisk, at Bach med „Sangen“, som han kræver i Klavermusiken, ogsaa sigter til, hvad vi vilde kalde Melodi. D. v. s. han protesterer bevidst mod tidligere Tiders Stil, hvor „Sangen“ efter hans Opfattelse ikke kom til sin Ret. Læren om „Forsiringer“, der ifølge Tidens Smag og de da brugelige Instrumenter (Clavichorder)[1]) maatte spille en betydelig Rolle, kan ikke her meddeles i Detailler, saalidt som Foredragslæren. Denne indeholder — ved Siden af mange fortræffelige Udtalelser og Vink, saasom „at det gælder om at faa de musikalske Tankers sande Indhold frem“, at man maa spille „ud af sin Sjæl og ikke som en afrettet Fugl“, at det er en god Ting for en Klaverspiller at lære at synge og flittig at høre gode Sangere — tildels Anvisninger, der har hele det 18de Aarhundredes sidste Aartiers blandede Duft af Paryk og Sentimentalitet; saaledes naar det hedder, at man bevæger bedst Publikum ved selv at føle med og det vel at mærke saaledes, at man bærer sin „Med-Følelse“ aabenbart til Skue: „paa matte og sørgelige Steder bliver han (Klaverspilleren) mat og sørgmodig. Man baade hører det og ser det paa ham. Ligesaa ved hæftige, lystige og andre Slags Tanker, hvor han da sætter sig i disse Affekter...... saa uanstændige og skadelige hæslige Gebærder er, saa nyttige er de gode, idet de kommer vore Hensigter til Hjælp overfor Tilhørerne.“ Bachs eget Klaverspil har selv haft en Del af det Præg, som han her giver en Skildring af. Burney beskriver hans Spil saaledes: „Han kom i en saadan Ild og Begejstring, at han ikke blot spillede, men fik Udseende som en, der er ude af sig selv af Henrykkelse. Hans Øjne stod stive, hans Underlæbe sank ned, og hans Sjæl syntes ikke at bekymre sig om sin Ledsager (Legemet), uden for saa vidt det var den behjælpelig med at frigøre dens Lidenskaber“[2]).

[1]) Om Klavikorder og Klavicymbler se dette Værks første Del p. 160.

[2]) Iøvrig skildres Bach sammesteds saaledes: Han er nu 59 Aar gl., snarere lille end høj, har mørkt Haar og Øjne, brunlig Ansigtsfarve, et meget sjælfuldt Udtryk og derhos et muntert og livligt Sind.

Anden Del af *Wahre Art des Clavierspiels*, der udkom 1762 indeholder Læren om Akkompagnement og fri Fantasi, d. e. en Generalbaslære, hvis Synspunkter og System dog ikke betegner noget egentligt Fremskridt.

Endnu en Fortjæneste har Ph. E. Bach indlagt sig af Tonekunstens Udvikling, paa endnu et, rent praktisk Omraade har han været Banebryder: I sine „Sonater med forandrede Repriser“ (1760) var han den første, der gav de Spillende nøjagtig Anvisning paa, hvorledes Musiken skulde udføres, idet han indførte de nu mangen Gang til Overflod anvendte Nyancerings- og Foredragstegn. Ved denne Fornyelse blev Sonaterne selvfølgelig gjort tilgængelige for et langt større Publikum. „Liebhaberen“ blev sparet for den Ulejlighed selv at udgranske Komponistens Intentioner eller vente, til han havde hørt en „Kenner“ foredrage den. At dette havde den største Betydning i den Periode, i hvilken Musik mere og mere blev Publikums, „det gode Selskabs“ — og ikke Musikerlavets — Ejendom, behøver ingen nærmere Paavisning.

Som den hvem Instrumentalmusiken skylder en betydelig Udvikling, har Philip Emanuel Bach indskrevet sit Navn med al Ære i Musikhistorien, selv om han end ikke hører til dens største Aander. De tre af hans Brødre, som i deres Levetid gjorde sig bekendte som Musikere, har derimod kun haft ringere Betydning. Musikhistorien vilde næppe have opbevaret deres Navne, hvis deres Fader ikke havde gjort selve Navnet Bach saa berømt.

Wilhelm Friedemann Bach er født 1710 i Weimar. Han var den ældste af Sebastian Bachs Sønner og Faderens kaarne Yndling. Hans fremragende Musikbegavelse viste sig tidlig, og navnlig paa Orglet blev han snart en udmærket Virtuos. For at Friedemanns Uddannelse ikke skulde blive ensidig, lod Faderen ham studere ved Thomasskolen i Leipzig, hvor han særlig lagde sig efter Filosofi og Mathematik, for hvilket sidste Fag han havde sjældne Evner. For saa vidt man kan dømme efter hans senere Livsførelse, efter hans Brevveksling og andet, har Friedemann Bachs videnskabelige Studier dog ikke haft synderlig Betydning for ham. — Af den unge, smukke og begavede, men mærkelig drømmende og aandsfraværende Musiker ventede man sig det Største — hans Broder Ph. Emanuel siger udtrykkelig om ham: „Han, snarere end nogen anden af os, kunde have erstattet Fader“ — men de Løfter han gav, indfriedes kun daarligt, væsentlig fordi Friedemann manglede Flid, Energi og Selvagtelse, uden hvilke Egenskaber et nok saa begavet Menneske ikke bliver en stor

Kunstner, dels ogsaa fordi han i det hele stivsindet blev hængende ved Seb. Bachs Stil og ikke som Ph. Emanuel forstaaende fulgte hvad den forandrede Tidsaand krævede. Og op paa Højde med sin Faders Produktion naaede Friedemann dog ingensinde, han manglede — naar alt kom til alt — Geniet.

Friedemanns Fejl kom imidlertid først efterhaanden til Udbrud, og det var egentlig nærmest efter Faderens Død, at hans Udskejelser paa Kunstens og Livets Vej begyndte. — 23 Aar gammel blev han Organist i Dresden. Her skattedes han navnlig som Improvisator; hans storstilede og fantasifulde Spil berømmedes, og ikke mindre den Kunstfærdighed, hvormed han selv ved offentlige Præsentationer improviserende løste de vanskeligste kontrapunktiske Opgaver. Af deres Organist var Dresdnerne saaledes stolte nok; men hans Kompositioner interesserede dem kun lidet. Friedemann havde faaet Ry for at være en særlig „vanskelig" Komponist, og da han udgav sin første Sonate, et alvorligt og fortræffelig udført Arbejde i den strænge Stil, fandt den ingen Købere, thi „ingen kunde spille den Sonate". Maaske for at imødekomme Publikums Smag skrev Fr. Bach nu tolv *Polonaiser*, der dog heller ikke ret slog an, og som i Virkeligheden, langtfra at være Dansemusik, var tildels endog alvorlige Klaverstykker i Polonaise-Takt, men i polyfon Stil („Mesterstykker i deres Genre", kalder Bitter dem). Heller ikke de var egnede til at fange Publikums Opmærksomhed. Fra Dresden stammer endnu en prægtig Koncert for Orgel, som Seb. Bach satte saa højt, at han egenhændig afskrev den.

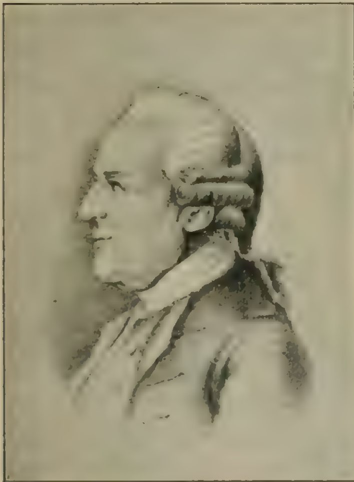


Fig. 16. Friedemann Bach.

Fra 1746 havde Fr. Bach Ansættelse som Organist i Halle. Det er under Opholdet her, at hans borgerlige og kunstneriske Personlighed mere og mere lægges øde. Hans misfornøjede Vredagtighed tiltog samtidig med hans Lunefuldhed og Upaalidelighed, og jævnlig udspandt der sig Stridigheder med hans foresatte. Men medens man med al Sympathi følger Seb. Bachs Kampe med hans Øvrighed, kan man ikke føle synderlig Deltagelse for Friedemann, hvis Kivagtighed ikke havde nogen dybere menneskelig eller kunstnerisk Aarsag, men kun udsprang af Særhed og Drilleri [1]), der vel stod i Forbindelse med, at hans Hang til Drik efterhaanden havde taget Overhaand. I Halle skrev Fr. Bach nogle Kirkekompositioner samt en Del Instrumentalmusik. Betydeligst er hans Klaver- og Orgelværker, — af og til høres de sidste endnu den Dag idag. I disse Arbejder nærmer han sig undertiden Ph. Emanuels Stil, men kun sjælden naa'r han denne sin Broder i Ynde, Elegance og Sangbarhed. Navnlig Melo-

[1]) Det berettes saaledes, at Fr. Bach kunde falde paa ved Gudstjænestens Begyndelse at tage Plads nede i Kirken og forblive urokkelig dèr, uagtet Tiden gik. Da en af Kirkens Embedsmænd saa spørger ham: „Hvem skal da spille Orgel i Dag?" svarer han ganske rolig: „Ja, det er jeg ogsaa nysgærrig efter at faa at vide!"

diens Gave savnede Friedemann Bach. Naar hans Musik dog ikke helt har tabt sit Værd, er det paa Grund af en vis kantet Mandighed og haard Selvstændighed, der ikke gaar paa Akkord. Det polyfone Arbejde i Fr. Bachs Kompositioner er derhos altid fortræffeligt og egnet til at holde Interessen vedlige. Et maa man desuden anerkende, at Friedemann, hvor meget de trange Kaar end fristede dertil, aldrig henfaldt til at blive en Modekomponist i daarlig Forstand som hans Londoner-Broder. Og som et tydeligt Tegn paa, hvorledes Interessen for og Forstaaelsen af den strænge Stil nu er i Aftagende, staar den ringe Deltagelse, der vistes Fried. Bachs ingenlunde værdiløse Virksomhed.

Fra det Øjeblik Bach imidlertid, tvungen af Forholdene, havde taget sin Afsked fra Halle (1764), forfaldt han og hans Kunst mere og mere. Der fulgte et ulykkeligt omflakkende Liv; til Tider var Bach saa reduceret, at han for at skaffe det nødvendige til sig og Familie maatte spille til Dans for Bønder i Krostuen; tidt levede han af, hvad tidligere Velyndere af ham eller af Seb. Bach vilde give ham — en ynkelig Tilværelse, yderligere formørket ved Drikkeri. En Gang imellem kunde han pludselig tage sig sammen, og naar han da optraadte paa Orglet eller i Koncertsalen, hævdede han stolt sit gamle Kunstnerry. — Saaledes introducerede han sig ogsaa i Berlin, hvor han efter den lange Omflakken tog Ophold i 1774. Et Øjeblik saa det ud, som skulde hans Liv tage en bedre Retning: Elever meldte sig i rigelig Mængde, han havde Planer om at skrive en stor Opera, i hvilken han vilde kalde det græske Kor til Live; — men snart forsømtes Eleverne (kun en eneste, Sara Levy, Felix Mendelssohns Bedstemoder, beholdt han i længere Tid), og Operaplanerne løb ud i Sandet. Hans gamle Venner søgte vel endnu at hjælpe ham, men forgæves; og da hans Stridbarhed og Utaknemmelighed voksede i samme Grad som Drikkesygen og Hensynsløsheden mod Familien, stod han helt isoleret, da Døden endelig gjorde Ende paa den ganske forarmede og nedbrudte Mands Liv (1784).

Johan Christoph Friederich Bach fødtes den 21de Juni 1732. Størstedelen af sit Liv tilbragte han som Koncertmester ved Grev Vilh. von Schaumburg Lippes Hof i Bückeburg (hvorfra hans Tilnavn Bückeburger-Bach stammer), hvor han døde i Begyndelsen af 1795. Han var en udmærket udøvende Kunstner, navnlig Klaverspiller; en brav og paalidelig Mand, der sluttede sig nær til Philip Emanuel, hvem han lignede meget af Karakter, og hvem han som Komponist nærmest søgte at efterligne, uden at han dog formaaede at hæve sig over det middelmaadige. Han har skrevet saavel Instrumental- som Vokalmusik. Som hans bedste Arbejde fremhæves hans Melodier til Münsters *Geistliche Lieder* (1773—74). Disse Melodier klinger dog i vore Øren meget lidt kirkelige, de synes langt snarere beslægtet med det samtidige tyske og franske Sangspil. —

Længst borte fra den Bachske Slægts Traditioner kom Sebastian Bachs ellevte Søn, Johan Christian Bach, født i Leipzig 1735; han var ingenlunde uden Begavelse, men hans Stræben og Begæren var i høj Grad „af denne Verden", han ønskede ene at gøre Lykke, tjæne Penge og nyde Livet, bestræbte sig derfor først og fremmest for at komme Publikums Smag i Møde og maatte saaledes renoncere paa at erhverve sig noget varigt Kunstnerry. Christian Bach blev opdraget og undervist i Berlin af Philip Emanuel. 19 Aar gammel løb han imidlertid bort fra sit Hjem dèr med en italiensk Sangerinde. I nogle Aar

tumlede han sig nu i Italien, blev, skønt Protestant, Kapelmester ved en katholsk Kirke og skrev baade Kirke- og Operamusik, der i Reglen gjorde Lykke. 1759 lokkede Händels Død Christian Bach til London, og han havde virkelig det Held at blive Händels Efterfølger som Dronningens Musikmester. I England blev han nu til sin Død i Januar 1782 (deraf Tilnavnet „Londoner-Bach"). Uagtet han havde haft glimrende Indtægter, efterlod han sig en betydelig Gæld. Christian Bach var i Sandhed en „galant Komponist"; saa megen Aandssmidighed, saa stor Evne til at læmpe sig efter Tidens Smag har faa Komponister haft. Han skrev i alle Stilarter — formelt beherskede han lige godt Kirkestil, Opera og Ballet — men for ham, der var „alle engelske Damers Yndling", lykkedes det ømme og forliebte bedst. Selv havde Christian Bach en fuldstændig klar Følelse af sin Situation og erkender den med en vis robust Ærlighed: Naar Philip Emanuel skrev til ham: „Vær dog intet Barn," svarer han: „Jeg maa stamme, for at Børnene kan forstaa mig", og senere, da han mere og mere er blevet fjærnet fra Broderen, sætter han selverkendende Skellet mellem sig og de gode Elementer i den Bachske Slægt: „Min Broder lever for at komponere, jeg komponerer for at leve". — Midt i al den med Modesmagen koketterende Musik, som den saare produktive Christian Bach frembragte, kunde dog „hans Faders Kæmpeaand skinne igennem", og i sine foran nævnte Sonater, der mulig endog er ældre end de Haydn-Mozartske, har han i alt Fald efterladt os et ejendommeligt og indtagende Eksempel paa sin elegante og smidige Begavelse og betydelige formende Evne. Som Klaverkomponist har Chr. Bach ogsaa ved sin efter Datidens Forhold virtuosmæssige Behandling af Instrumentet utvivlsomt øvet Indflydelse paa den unge Mozart[1]), der lærte at kende og skatte ham ved sit Besøg i London. At disse Sonater dog nu kun har musikhistorisk Interesse, behøver vel næppe at tilføjes.



Fig. 17. Johan Chr. Bach.

[1]) H. Ehrlich (i „Modernes Musikleben") bemærker endog lejlighedsvis, at enhver, der uden at vide Komponistens Navn, hører den første (c-moll) af Chr. Bachs seks Sonater (op. 5), der komponeredes mellem 1760—65, vil mene, at det er et Værk af Mozart.

TREDIE KAPITEL.

Joseph Haydn.

I den lille Flække Rohrau paa Grænsen af Østrig og Ungarn er Franz Joseph Haydn[1]) født. Han kom til Verden d. 31te Marts (eller mulig d. 1ste April) 1732 i en tarvelig Bondehytte, hvor hans Fader, Mathias Haydn, havde slaaet sig ned, da han i 1728 ægtede den 21aarige Jomfru, Maria Koller. Den Haydnske Familie havde, saa langt den kan følges tilbage — omtrent til 1650 — kun bestaaet af Haandværkere. Mathias Haydn var Hjulmager. I jævne Kaar voksede Haydn da op; stor Velstand var der ikke til Huse hos hans Forældre, især da Børneflokken stadig voksede — lige indtil 12 Søskende, af hvilke dog flere døde som smaa. Heller ikke ude fra kunde Haydn modtage rige eller blomstrende Indtryk. Byen var lille og fattig; Egnen omkring den flad og uden Skønhed. Alligevel hengik Haydns Barndom ganske lykkelig. Han var først det andet Barn i Rækken. De ungdommelige Forældre hilste hans Fødsel med Glæde og ikke mindst Faderen — der fra et fleraarigt Vandreliv som Haandværkssvend bevarede et let og muntert Sind — saa ham uden Bekymring vokse op. Fra sit Vandreliv medbragte Faderen derhos en Evne, som fik Betydning for Sønnen. Han havde ude i Verden haft Lejlighed til at dyrke „sin af Naturen saa store Kærlighed til Musiken“, og Harpen var hans Yndlingsinstrument. Naar han til sin egen Ledsagelse sang de simple Viser, han havde lært paa sine Rejser, var Sønnen fra Barnsben hans ivrige Tilhører, og paa denne Maade opdagedes først Drengens Musik-Begavelse: „da jeg som 5aars Dreng sang alle hans korte Stykker rigtig efter ham“ (siger Haydn i sin „Autobiografiske Skitse“).

[1]) Af Haydn-Litteraturen fremhæves: Dies’ og Griesingers Optegnelser (1810), Carpanis, Reissmanns og særlig K. F. Pohls (desværre ufuldførte) Biografier, samt Karajan: H. in London og Pohl: Mozart u. H. in London.

Men ikke blot i Hjemmet kom Forholdene Haydns medfødte Evne i Møde. Baade i Østrig og end mere i Ungarn er fødte Musikere — „Naturmusikere“ — noget ret almindeligt. Mange lærer fra Børn af at spille et Instrument, Violin, Oboe eller Horn, og de fleste vedbliver med at dyrke det Livet igennem. Saaledes var det ogsaa Tilfældet i Rohrau, og jævnlig har sagtens derhos „Musikerbander“ fra Ungarn gæstet Byen, hvor en musikelskende Greve Harrach residerede paa „Slottet“. I en musikalsk Atmosfære voksede Haydn da op. Primitive har ganske vist de Musikopførelser været, til hvilke Hjulmageren og hans Hustru samledes med andre musicerende



Fig. 18. Joseph Haydns Fødehus.

Borgere fra Rohrau, men Haydn hørte paa dem med Andagt, og hvad der laa hans Barnesind nærmest, Rytmen i Folkedansene og Viserne, fangede hans Opmærksomhed, saaledes at han slog Takten dertil eller strøg med en Stok over Armen som med Buen paa en indbildt Violin. — Det var dog ikke blot den musikalske Begavelse, Haydn tog i Arv efter sine Forældre, ogsaa deres andre fremtrædende Egenskaber finder man hos Sønnen, ikke blot deres Religiøsitet og deres Retsind, men ogsaa deres Arbejdsomhed og Sans for Orden og Paalidelighed. „Mine Forældre har allerede fra min tidligste Barndom med Strænghed vænnet mig til Renlighed og Orden;

de to Ting er blevne mig en anden Natur.“ Disse smaaborgerlige Idealer, denne næsten filistrøse Dyrken af det korrekte tog Haydn med sig ud i Livet, — det præger hans Personlighed gennem Tiderne og har ikke været uden Indflydelse paa hans Kunst. Hans Pietet overfor Barndomshjemmet er saa stor, at han, da han 1796 kommer dertil paa Besøg, knæler ned og kysser Dørtærskelen, inden han betræder Stuerne.

Ud i Livet maatte nemlig Haydn nu trods sine Barneaar. Det var en Slægtning, Skolerektor Frankh fra Hainburg, der førte Drengen bort fra Fædrenehjemmet og blev hans „første Læremester i Musiken“. Frankh havde hørt om Josephs („*Sepperls*“) musikalske Evner, og da han, der selv var Musiker, fik Drengen at høre, var han ikke i Tvivl om, at denne kunde naa store Maal. Han tilbød at tage ham til sig og undervise ham, og vanskeligt var det ikke at opnaa Samtykke fra Faderen, der med Glæde saa den Mulighed i Møde, at Sønnen kunde uddanne videre de Evner, denne havde taget i Arv efter ham. Fra Landsbyen drog da Haydn til Købstaden Hainburg, hvor han studerede under Frankhs Vejledning og boede i hans Hus. „Denne Mand takker jeg endnu i hans Grav“, sagde Haydn i sine sidste Leveaar, „fordi han har holdt mig til at lære saa meget, om jeg end fik mere Prygl dertil end Mad at spise“. Frankh var en dygtig, men stræng Mand; hans Forhold var derimod ikke ganske uplettede — kort efter Haydns Ankomst blev han anklaget for falsk Spil; i hans Hjem herskede Uorden og Griseri, som man kan tænke det, til stor Ærgrelse for den pertentlige Kostgænger.

Heldigvis har man opbevaret Træk af Haydns Barndomsliv, der viser, at han ikke altid var „den artige Dreng“, men mest laa dog Pligterne ham paa Sinde; saa længe Arbejdet ikke var fra Haanden, lod han sig ikke friste af letsindige Kammerater, „men tog sit lille Klaver (Klavikord) under Armen og gik op paa Loftet for mere uforstyrret at kunne øve sig.“ (Yttring af Haydn om den noget senere Studietid ved St. Stephans Kirkes Sangerkapel).

Den Gang Haydn fik Lov at følge med Frankh til Hainburg, var det egentlig ikke Meningen, at hans Livskald dermed skulde være bestemt. Tværtimod, Moderen vilde helst have en Præst ud af ham, og Undervisningen hos Frankh skulde egentlig nærmest være en Prøve. Da Haydn havde været to Aar i Hainburg, skete der imidlertid en Begivenhed, der endelig fastslog hans Musikerkald.

Kapelmesteren fra St. Stephans Domkirken i Wien, Georg Reutter, kom til Hainburg paa en Rejse, som han foretog for at søge Drenge, der egnede sig til Optagelse i Kirkens Sangkor. Ved Gudstjænesten i den lille By blev han opmærksom paa Joseph Haydns Stemme, og efter yderligere Prøve tog han ham med sig til Wien.

Saaledes kom da Haydn endnu som Barn paa 7—8 Aar til Østrigs Hovedstad, hvorfra hans Ry siden efter skulde gaa ud over Evropa. Fra Købstaden med de 4—5000 Indbyggere til den livfulde, rigtbefolkede Verdensby, fra de beskedne Smaakirker til den mægtige, berømte St. Stephans Domkirke! Maaske har denne Forandring dog ikke gjort det Indtryk paa den unge Haydn, som man kunde tro. Det synes, som om han har koncentreret hele sit Liv og al sin Interesse paa Virksomheden i Koret og i Skolen. I denne, der nød et stort Ry, skulde Haydn ikke blot dyrke Musik, men ved Siden deraf lære Latin, Skrivning og Regning. Reutter, en habil Musiker, men ingenlunde saa fremragende en Kunstner, som han selv bildte sig ind[1]), var hans fornemste Lærer. Dog synderlig meget lærte Haydn ikke af ham. Om nogen systematisk Undervisning var der ikke Tale, hverken musikalsk eller i Skolefagene. „Egentlige Lærere har jeg ikke haft“, skal Haydn have sagt og tilføjet, „jeg var ikke nogen Heksemester paa noget Instrument, men jeg kendte alles Ejendommelighed og Virkning; jeg var ikke nogen daarlig Klaverspiller og Sanger, og jeg kunde spille en Koncert paa Violin“. Det var da ogsaa langt mere ad praktisk end theoretisk Vej, at Haydn høstede et betydeligt Udbytte af sit Wienerophold. „Jeg har mere hørt paa andre end studeret selv, men jeg har ogsaa hørt det skønneste og bedste i alle Retninger, som fandtes i min Tid. Og af det var der den Gang meget — saare meget i Wien“.

Der var altsaa først og fremmest Musikkapellet ved St. Stephans Domkirken. Synderlig stort var det ikke, idet det paa Haydns Tid kun talte 31 Personer, men dets Ydelser havde gennem aarelange Øvelser, tildels under berømmelige Mestres Ledelse, naaet en høj Grad af Fuldkommenhed. Johan Joseph Fux[2]) havde været

[1]) Burney kalder ham 1772 i sin Rejsebog „en gammel Kirkekomponist“ og erklærer, at en af ham opført Komposition var uden Smag og Opfindsomhed. — „Brusende Violiner à la Reutter“, dette Udtryk, der bruges om hans Musik, tyder dog paa, at han i orkestral Henseende har gjort nogle Fremskridtsforsøg.

[2]) Se nærmere nærv. Værks første Bind p. 396.

Domkantor, og hans vanskelige, kombinerede Messer hørte til Kapellets Repertoire — et Vidnesbyrd om, hvor stor dets Duelighed var. I Domkirken udfoldede sig for den unge Haydns Øjne paa Festdagene hele den katholske Kirkes Pragt, alle dens betagende, æstetiske Virkemidler. For Haydn var da Musiken Kronen for dem alle, og hvor stærkt den har grebet den unge, uerfarne, ydmygt og blindt troende Landsbydrengs Sind og Sans, kan man let forestille sig. Betegnende er det saaledes, at Haydns første Kompositionsforsøg er katholske Messer, og at han, der paa andre af Musikens Omraader vandt sit Verdensnavn, fordi han forlod den tiltraadte Vej og gav Musiken nyt Liv og Udtryk, paa det kirkelige Omraade forblev ganske konservativ, i hvert Fald, om man vil begrænse det bestemtere, lige til sine seneste Leveaar.

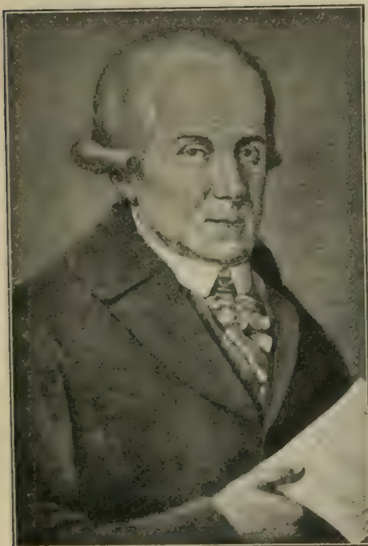
Det var imidlertid ikke blot i kirkeligt Klædebond, at Musiken traadte Haydn i Møde under hans første Wienerophold. I Operahuset, hvis Virksomhed protegeredes af det musikelskende Hof, opførtes italienske Operaer (af Hasse, Jomelli, Scarlatti o. fl.), og blandt Sangere og Sangerinder fandtes nogle af Tidens ypperste Kræfter. Jævnsides med den store italienske Opera, der som omtalt i første Binds 15de Kap., væsentlig beherskede Wiens Musikliv, spillede et andet Theater franske Sangspil. Jævnlig gaves derhos offentlige „Akademier“ (Koncerter); til Hoffet hørte et anseligt og glimrende Kapel, og den rige og kunstelskende Wienske Adel holdt ved Siden deraf sine egne Kapeller. Om Haydn har overværet disse Kapellers Koncerter, véd man ikke, saalidt som om hvor meget han ellers har taget Del i Wiens rige Musikliv, men hans egne ovennævnte Ord lader formode, at han har bestræbt sig for at høre alt, hvad han paa nogen Maade kunde faa Adgang til.

Imidlertid skulde dette udbytterige og lykkelige Liv ikke vare ret længe, en pludselig og vel uventet Afslutning fik det, da det viste sig, at Haydn i Overgangsalderen havde mistet sin smukke Stemme. Broderen Michael[1]), hvem Reutter senere havde foranlediget optaget i Domkoret, blev foretrukket for Joseph, og snart fik denne sin Afsked uden Barmhjærtighed. En kaad Spas, Haydn

[1]) Michael Haydn (1737—1806) var som Broderen født i Rohrau og var i ti Aar ansat ved St. Stephans Kirke. Sin længste Tid — hele 44 Aar — tilbragte han i Salzburg, hvor han var Domorganist og nød et stort Ry som Kirkekomponist. I sine sidste Aar synes han at have været en Del affældig og vistnok noget forfalden til Drik.

havde begaaet, opbragte Reutter og gav det endelige Stød til Afskeden; Reutters sidste Hilsen lød: „Først skal du have Prygl og saa — marsch!“ — En Overlevering, hvis Rigtighed dog ikke er konstateret, fortæller, at det blev tilbudt Haydn at blive i Koret, hvis han ved Kastration vilde bevare sin Sopranstemme, men at han af egen Værdighedsfølelse og efter Faderens Tilskyndelse vægrede sig derved.

Omtrent 18 Aar gammel stod Haydn nu ganske uden Midler til Livets Ophold, kun „med tre daarlige Skjorter og en slidt Frakke“, midt i den store Hovedstad, hvor ingen kendte ham eller interesserede sig for ham, og hvor han selv endnu følte sig som en fremmed.


Fig. 19. Michael Haydn.

De Trængselsaar, som nu fulgte, har været af dybt indgribende Betydning i Haydns Liv. Man ser det navnlig deraf, at han til alle dem, der har efterladt Beretninger om Samtaler med ham i hans ældre Aar, har dvælet med Forkærlighed ved sin Ungdomstid og den Kamp, han da maatte bestaa med Armod og Nød. Den Harmoni, som Haydn senere naaede til, og som præger hans Personlighed ligesom hans Kunst, faar ogsaa først sin rette Belysning, naar man mindes, hvor trangt og nøjsomt han havde kæmpet sig frem til den. En Gang vundet maatte den blive Midtpunktet for Haydns Livssyn og Tilværelse.

Helt uden Hjælp udefra stred den unge Musiker sig dog ikke gennem disse Aar. Allerede Morgenen efter den første triste Nat, som han havde tilbragt med at drive omkring i Wiens Gader og hvile sig paa Bænkene i Parkerne, fandt Haydn Husly paa en fattig Sanger, Johan Spanglers Kvist. Sit Livsophold fik han derefter ved at spille med, hvor Lejlighed gaves: ved Koncerter, „Natmusik“ (Serenader), selskabelige Sammenkomster eller Kirkefester. Ofte var det næppe nok, at han kunde tjæne til Føden, og tidt maatte han lægge sig til Sengs med sulten Mave. En Foraars-

dag, da Hungeren meldte sig uden at kunne tilfredsstilles, og da Solskinnet lokkede bort fra Staden, vandrede Haydn som Pilgrim til Mariazell i Steiermark. Her gjorde han sig bemærket ved sin smukke, musikalske Sang, fik som Løn frit Ophold i Klostret i en Ugestid og ved Afrejsen Udbyttet af en lille Kollekt, der var sat i Gang for ham. Men da Haydn efter disse glade Dage — hvor Hungeren blev jaget paa Flugt og Sindet frisket op ved Vandringer i det Fri — kom tilbage til Wien, var Spangler flyttet fra sin Kvist, og Haydn kunde ikke følge ham.

Endnu en Gang kom der Hjælp udefra til ham, hvis Stilling syntes haabløs. I sit Testamente legerer Haydn 100 Gylden til Jfr. Anna Buchholz, „fordi hendes Bedstefader i min Ungdom og yderste Nød laante mig 150 Gylden uden Renter, hvilke jeg dog alt for 50 Aar siden har betalt tilbage“. Dette Testamente er dateret 1801. Hvor rørende, at Haydn da endnu mindes sin Ungdomsvelgører, og hvor betydningsfuld har ikke denne uventede Hjælp i den yderste Nød været for ham, siden den aldrig gik ham af Glemme! Med den lille Sum i Hænde saa Haydn helt fortrøstningsfuld mod Fremtiden; nu mindre end nogensinde vilde han lytte til Forældrenes bekymrede Bønner om at opgive Musiken og „studere til Præst“. — „Jeg vil ikke være Gejstlig“, havde han før svaret i ubestemt Følelse af sin Kunstnermission — og viste nu, at han for Alvor kunde staa ved sit Svar. Han lejede sig et Værelse — rigtignok atter et Tagkammer —, anskaffede sig et Instrument og tog ret fat igen paa Studierne. Paa denne Tid opstod Haydns første større endnu kendte Komposition, en Messe. Man har tidligere henført dette Arbejde til Haydns Sangerdrenge-Aar (under Reutter), men K. F. Pohl paaviser, at den efter al Sandsynlighed stammer fra Tiden omkring 1750. Der er i Messen ikke meget, der lader ane den Haydn, som vi nu kender; den bærer ogsaa Præg af megen Ungdommelighed og Uerfarenhed. Maaske det netop var disse Egenskaber, det morede Haydn at træffe paa, da Messen, der havde været glemt i lange Tider, i hans høje Alder kom ham for Øje; han udtalte da: „Hvad der især behager mig i det lille Arbejde, er Melodien og en vis ungdommelig Ild“ — og tog ikke i Betænkning efter at have omarbejdet Instrumentationen at udgive Messen hos Breitkopf og Härtel[1]).

[1]) Forlæggerne udbød den dog kun i Afskrift. Trykt foreligger Messen hos Novelli (Nr. 11 af Messerne).

Haydns Tagkammer har fra de ældre Skildringer af hans Liv bevaret et meget slet Ry. Synderlig hyggelig har han vel næppe haft det dèr, men saa helt daarligt kan han dog heller ikke have været installeret. Det Hus, hvis Kvistværelse Haydn beboede, var nemlig en pragtfuld Bygning, beliggende i et fornemt Kvarter (paa Michaelerplatz)[1]). Det beboedes bl. a. af en Enkefyrstinde Esterházy og af den berømte, tidligere omtalte Digter Metastasio. Med denne sidste traadte Haydn snart i Forbindelse, idet han kom til at undervise hans Plejedatter, hvilket atter — endnu mere betydningsfuldt — bragte Haydn i Berøring med den unge Dames Sanglærer, den italienske Komponist Porpora[2]).

Denne havde som Komponist og Sanglærer et næsten lige saa stort Navn som Metastasio, og ligesom denne var han særlig afholdt i Hofkredsene. Han engagerede Haydn som Akkompagnatør ved sine Sangtimer og gav ham til Gengæld Vejledning i Theori. Disse Timer hos „Melodiens Patriark“, som Italienerne kaldte Porpora, tillagde Haydn saa megen Betydning, at han i sin Selvbiografi udtaler: „Jeg skrev flittigt, men ikke grundigt, indtil det blev forundt mig at lære de ægte Fundamenter i „Setzkunsten“ af den berømte Porpora.“ Derfor fandt han sig taalmodig i den Behandling, som blev ham til Del fra den hidsige Italieners Side, der ikke gik af Vejen for Puf eller Slag, og i hvis Mund Skældsord som *Asino*, *Bestia* ikke var sjældne.

Blandt Porporas Elever var den venetianske Gesandts skønne Elskerinde Wilhelmine. Hende ledsagede Haydn altsaa paa Klaveret i Sangtimerne, og man har gennem Haydns egen Beretning faaet overleveret en nydelig Scene, der paa en Gang belyser Tiden og den unge Musiker. Da denne en Dag sad ved Klaveret for at spille til „Grevinde“ Wilhelmines Sang, bøjede hun sig frem over ham for at se i Noderne, og ved denne Bevægelse gled det Tørklæde, der var knyttet over hendes Barm, til Side. „Et saadant Syn havde jeg aldrig set før, det forvirrede mig, jeg stoppede op i mit Spil, Fingrene stod stille paa Tangenterne. — „Hvad er det, Haydn, hvad er der i Vejen med Dem?“ — Fuld af Ærbødighed svarede jeg: „Men — Deres Naade, hvem vilde ikke her blive bragt ud af Fatning.“ —

[1]) Huset findes der endnu, næppe synderlig forandret.
[2]) Se om denne første Bind, p. 388.

Lidt efter lidt bedredes nu Haydns Kaar. Han fik Elever, der betalte ham taalelig godt, han spillede i Kirken, i Adelens Saloner og i Orkestret, men mest var han dog optaget af at komponere og af at studere. Sine theoretiske Studier grundede han paa Fuxs berømte *Gradus ad parnassum*, som han gennempløjede med utrættet Flid. For hans Kompositionsarbejde fik et Værk, der i disse Aar helt tilfældig kom ham i Hænde: Philip E. Bachs: *Sonate per Cembalo*, indgribende Betydning. Sikkert har den Aand, der her slog ham i Møde, Bestræbelsen efter at naa frem til en friere, mere personlig Stil, grebet ham saa stærkt, fordi den vakte til Bevidsthed noget, der hidtil uklart havde gæret hos ham selv. Han forlod ikke Klaveret, før Sonaterne atter og atter var spillede igennem. „Og hvem, der kender mig grundigt, maa finde, at jeg skylder Emanuel Bach særdeles meget, at jeg har forstaaet ham og studeret ham flittigt.“

En tilfældig Omstændighed blev paa denne Tid Anledning til, at Haydn kom til at optræde offentlig som Komponist. En Aften i Aaret 1751 havde han med andre unge Venner begivet sig ud for at bringe den da bekendte Komiker Kurzs smukke Hustru en Serenade. Den „Nachtmusik“, som opførtes, var skrevet af Haydn selv og gjorde ikke mindre Indtryk paa Ægtemanden end paa hans Hustru. Kurz[1]), der stærkt trængte til Penge og derfor ønskede at gøre al mulig Opsigt, fik fat i Haydn og foreslog ham at sætte Musik til en af Kurz skrevet humoristisk Operette: *Der neue krumme Teufel.* Noget nølende gik Haydn ind paa Forslaget; Musiken blev komponeret, og Operetten med en indlagt Pantomime blev opført med Held baade i Wien og i Provinsbyerne, indtil den blev forbudt paa Grund af sit en Theaterdirektør personlig persiflerende Indhold. Resultatet blev for Haydns Vedkommende et Honorar, der efter hans daværende Forhold virkede imponerende, saa meget mere som han var vant til, at de Lejlighedsarbejder, han hidtil havde skrevet, cirkulerede og solgtes, uden at han fik noget som helst Udbytte deraf. Musiken til „Der krumme Teufel“ er forsvunden.

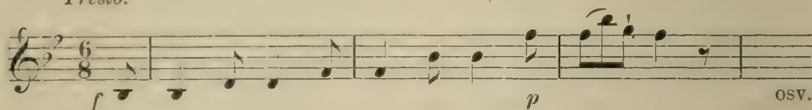
Snart efter skulde Haydn, egentlig ogsaa halvt „tilfældig“, som han selv senere har sagt, lægge Grunden til den Del af sin Kompositionsvirksomhed, der mest har gjort ham berømt. Blandt de

[1]) Om Kurz og hans Slægt se nærmere de ret interessante Meddelelser hos Pohl I, pag. 142 ff.

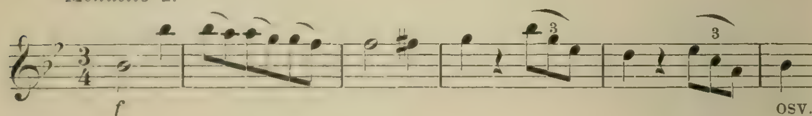
fornemme Bekendtskaber, han havde gjort, var den nederøstrigske Regeringsraad Friherre von Fürnberg, en Mand, der elskede Musik, og hvis „besynderlige Naade" Haydn nød. Paa denne Adelsmands Gods tilbragte Haydn ofte lykkelige Timer, og for den derværende lille Kreds af musikalske Dilettanter komponerede han (ifølge Pohl 1755) sin første *Strygekvartet* [1]) (B-dur). Selv kaldte Haydn sit lille spinkle, men muntre Arbejde „Cassatio" og anede næppe, at det skulde være det første Skridt paa en saa lang og betydningsfuld Bane; imidlertid har dog denne Kvartet i sig embryonisk de Momenter, der præger de senere i Rækken, for saa vidt som der allerede her gøres et Forsøg paa at overføre Klaversonatens Former, som Ph. E. Bach havde lært ham dem, paa Strygekvartetten, der jo i selve sin Kombination af Instrumenter ikke var noget absolut Nyt (jfr. saaledes 1ste Bind p. 335). Det store Bifald, denne Kvartet fremkaldte, ikke blot i von Fürnbergs Kreds, men blandt alle Dilettanter, opmuntrede Haydn til at arbejde videre i

[1]) Kvartettens Motiver er følgende:
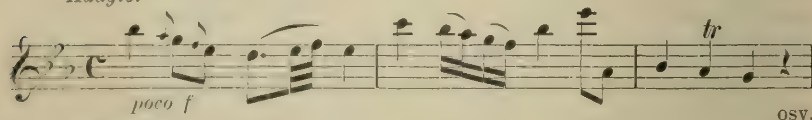
Presto.



Menuetto I.



Adagio.



Menuetto II.



Finale.
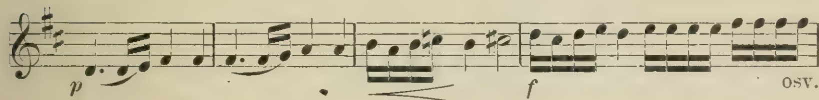


denne Retning. I hurtig Rækkefølge skrev han de følgende atten Kvartetter[1]) og ved Siden deraf dels Trioer dels Divertimenti og Scherzandi, Musikstykker for blandede Instrumenter, altsaa en Art Forstudier for Symfonierne.

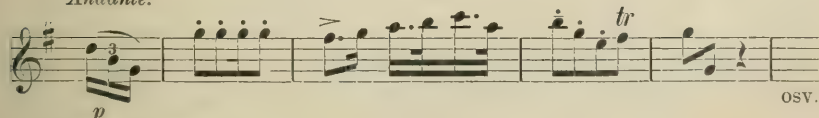
Friherre von Fürnbergs Venskab skyldte Haydn, at han snart efter kom i en fast Stilling, der ganske vist ikke blev af lang Varighed, men som dannede Overgangen til den sikre og heldbringende Position ved Fyrst v. Esterhazys Hof, Haydn kort efter opnaaede og beholdt omtrent hele Resten af sit Liv. Ved v. Fürnbergs „Rekommendation“ blev Haydn (som det almindelig antages i Aaret 1759) ansat som Kapelmester hos den bøhmiske Adelsmand Grev Morzin, og det var for denne Greve og til dette Kapel, at Haydn skrev sin første *Symfoni*, om hvilken det samme gælder, som nys er sagt om Kvartetten, at den, lille som den er og uden at have egentlig selvstændigt Værd, dog er klar og sikker i sit Anlæg og i sig gemmer de første Spirer til den senere saa berømte Haydnske Symfoni[2]).
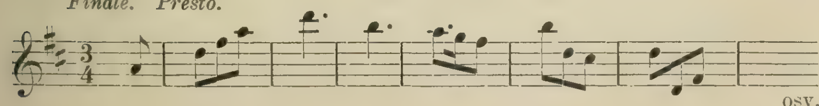
Stillingen som Grev Morzins Kapelmester beholdt Haydn kun et Aarstid, da tillod Grevens Pengeforhold ham ikke længere at holde et Kapel. I 1760 finder vi da atter Haydn i Wien, og dette Aar blev skæbnesvangert for ham, idet han indgik sit ulykkelige Ægteskab med Maria Anna Aloysia Apollonia Keller.

[1]) De vakte stor Opsigt ikke blot i Dilettant-, men ogsaa i Musikerkredse, hvor den Modtagelse, der blev dem til Del, dog ikke var saa ublandet velvillig. De „lærde“ Musikere saa en Kunstens Nedværdigelse i denne Genre.

[2]) Symfonien har følgende Motiver:







I Haydns Trængselsaar havde Frisør Keller været en af dem, der jævnlig støttede den unge Musiker. Den Taknemmeligheds-følelse, der da ifølge hele hans Naturel maatte knytte Haydn til det Kellerske Hus, forenede sig senere, da han kom til at undervise Husets Døtre, med den levende Interesse, han fattede for den ene af disse, og Haydn søgte jævnlig og gærne til dette Hjem. Imidlertid, Skæbnen vilde ikke, at han her skulde finde sin Lykke. Den af de unge Piger, som han sværmede for, valgte at forsage Verden og gaa i Kloster, og Keller, der gærne ønskede den anden og mindre tiltrækkende Datter forsørget, opfordrede Haydn til at ægte hende. Erkendtlighed overfor Velgøreren og Hengivenhed for Familien har sagtens blandet sig med Haab om at finde en Slags Erstatning for den Skuffelse, han havde lidt, da Haydn — altfor ubetænksomt — gik ind paa Forslaget og i al Stilhed ægtede den ikke længere unge Pige (hun var tre Aar ældre end Haydn). Det Ægteskab, der var indgaaet under disse Forhold, blev som sagt lidet lykkeligt. Haydns Hustru var i hvert Fald et ubetydeligt, borneret og utiltalende Menneske, men hun synes end mere at have været ødsel i sin Husførelse, bigot, ligegyldig for sin Mand og hans Kunst, ja chikanøs og ondskabsfuld mod ham. Hun stod i stadig Forbindelse med Gejstligheden; til kirkelige Formaal kunde hun bruge alle de Penge, hendes Mand kunde skaffe til Veje; hans Talent tog hun i Brug, naar Kirken trængte til Musikværker, men ellers agtede hun hans Komponeren saa lidt, at hun ikke generede sig for at anvende hans Nodeskitser til Papilotter og Køkkenpapir eller „forstyrre hans natlige Studier ved sin Skælden og Skænden". „Hun var efter de mest troværdige Vidnesbyrd en despotisk og skinsyg Kvinde, der ikke kunde beherske sig, og som fortjænte at kaldes en Ødeland." Haydn kom ret snart til at staa sin Hustru meget fjærnt, efter sin Natur undgik han helst Kiv og Ufred, og om han end ofte bragtes i Raseri af hende „det forbandede Bæst" (som han etsteds kalder hende), beherskede han sig dog i Reglen og fandt sig taalmodig i hendes onde Luner og Chikanerier, eller rettere, han drog sig helt tilbage fra hende, hun spillede ingen Rolle i hans Liv, og da hun derhos ingen Børn fødte ham, „var han" — efter sine egne Ord — „ogsaa af den Grund mindre ligegyldig mod andre Kvinders Yndigheder." I sine sidste Aar levede Haydn adskilt fra denne sin Hustru, der døde i Aaret 1800.

Haydn havde nu imidlertid faaet sig en Hustru og dermed Forpligtelsen til at forsørge hende. Til sit Held opnaaede han allerede Aaret efter sin Afskedigelse fra Grev Morzin Stillingen som 2den Kapelmester ved det berømmelige grevelige Esterhazyske Hof. Hans Vandreaar var hermed til Ende samtidig med hans Ungdomstid; hos Esterhazyerne skulde han i Rækker af Aar under i mange Henseender ypperlige Betingelser arbejde paa sit Manddomsværk. —

Lad os her et Øjeblik se, hvad Beretningen om Haydns Ungdomsaar har lært os om ham. Vi har set ham udgaa fra et Hjem, hvor Armod og ringe Dannelse havde Sæde jævnsides med en frisk og ikke ubetydelig Musiksans og -Kærlighed. Vi har lært ham at kende, som han ude i Verden arbejdede sig frem med stadig sejg Flid under Nød og Savn. Vi har lagt Mærke til, at hans Karakter først og fremmest prægedes af en tillidsfuld Optimisme, hvorledes han uden Klager altid skred fremad med frisk Mod og muntert Sind. „Ved mit Klaver misundte jeg ingen Konge hans Lykke." Det har heller ikke kunnet undgaa vor Opmærksomhed, at han paa den ene Side er indtil det pertentlige ordentlig og „solid", og paa den anden Side ikke har nogen stor Synskreds, ikke nogen bevæget Fantasi; beskedent, næsten for taalsomt, finder han sig til Rette i de trange Kaar, Livet har i Beredskab til ham. (I sine sene Aar omtaler han med et Anstrøg af Selvbehagelighed, at hos ham „blev der noget af Intet, hvad jeg tror er et Værk af den bitreste Nød"). Vi har hos ham ikke mærket nogen Anfægtelse af Tidens sentimentale eller sværmeriske Digtning; ifølge Dies kom aldrig en Bog udenfor musikalske i hans Haand. Vi har endelig lært at kende de to Lag af Samfundet, i hvilke han har bevæget sig: det jævne Folk paa Landet og i Wien (mest vel Musikerne, der sang eller akkompagnerede i Kirken eller spillede op til Dans ved Festerne) — og de fornemme Kredse, den akademisk afmaalte, repræsenteret af Metastasio, og den mere kunstnerisk enthusiastiske af v. Fürnberg og Grev Morzin. Til Slutning bør vi endnu mindes, at vi ikke har mødt Spor af dybere erotisk Bevægethed hos den unge Haydn. Endnu i en Alder af over 25 Aar staar han overfor den skønne Maitresse som et uskyldigt rødmende Barn, og et Par Aar senere gaar han uden Kærlighed, ja uden Forelskelse, ind i Ægteskab med en Pige, der er ældre end ham og ikke besidder hverken ydre eller indre Tillokkelser. Sammenholdte, giver alle

disse Træk Billedet af den unge Haydns Personlighed, og saaledes, som den herefter former sig for Fantasien, bliver den ogsaa staaende i Fremtiden. Synderlig ændrer den sig i alt Fald ikke. —

At Haydn, som vi har set, fra Begyndelsen af, i Modsætning til de fleste hidtil omhandlede Komponister, væsentlig dyrkede Instrumentalmusiken, beroede vel mest paa, at han ganske instinktivt følte, at hans særlige Evner anviste ham dette Felt. Men det var iøvrigt i og for sig ganske naturligt, at han førtes dertil.

Paa Instrumentalmusikens Omraade var man just i Færd med at skabe nye Former: her kunde der udrettes noget. Det var en Gennembrudstid, ingen overleverede Regler bandt den unge Kunstners Frembringelsestrang, der kunde udfolde sig frit og samtidig selv tildanne sig den bedste Udtryksform. Hertil kom, at Instrumentalmusiken, som Haydn lærte den at kende i Wien, var udsprunget af et folkeligt Element. Den tyske Spillemandsmusik, som Haydns hidtidige Liv havde lært ham at kende, havde optaget hans Interesse. Dens Marscher og Danse, som Adelens Kapeller spillede ikke blot i Hjemmene ved Taflet og Fester, men ogsaa for Folket paa de offentlige Pladser, dens Serenader og Cassationer, der lød, naar Studenterne selv eller ved lejede Musikanter drog gennem Byens Gader („gassatim gehen“, deraf „*Cassatio*“) for at bedaare de udvalgte Skønne med disse af vekslende Stykker sammensatte Musiknumre — alt dette var Haydn vokset sammen med, selv havde han deltaget i denne Musiks Udførelse, ja komponeret for disse „Spillemænd“; nu vilde han hæve den op i Kunstens fornemmere Sfære, give den et rigere, betydeligere Indhold og en fastere Form. Her maa man søge i hvert Fald en af Kilderne til Haydns Instrumentalmusik.

Formen for sine Instrumentalkompositioner tog han væsentlig fra den af ham saa beundrede Phil. E. Bach. Fra smaa Klaversonater (skrevne til Brug for hans Elever)[1]) overførte han dem paa Kvartetten (der som foran nævnt fremgik direkte af Cassationen, hvorfor ogsaa den femdelte Type i Begyndelsen bibeholdtes) og paa Symfonien. Men ikke alene af Bach paavirkedes han, ogsaa den italienske Musik (som strømmede ham i Møde overalt i Wien og

[1]) Det fortælles, at Haydn havde saa lidt Bevidsthed om disse Sonaters Værd, at han uden Mistro lod dem cirkulere blandt Eleverne. En skøn Dag opdagede han da — ikke med Ærgrelse over det tabte Udbytte, men med naiv Glæde — at Musikhandleren udbød Afskrifter af dem.

særlig i Undervisningstimerne hos Porpora) gjorde sin Indflydelse paa ham, og utvivlsomt har den i 1ste Kap. som Glucks Lærer omtalte Sammartini[1]), vistnok den første, der skrev Kvartetter og Symfonier, ikke været uden Betydning for Haydn, hvormeget end denne i sin senere Alder kalder Sammartini „en Smører“.

Smaa i Udstrækning og spinkle i Indhold er disse Haydns første Forsøg i Kvartet- og Symfonistilen; den thematiske Udarbejdelse, der senere særlig kendetegner Haydns Instrumentalværker, er næppe nok antydet (i Kvartetten Op. 1. Nr. 1 er Modulationsdelen i første Sats paa 16 Takter!), men det vigtigste er, at Haydn har faaet fat paa de Former, han har Brug for, og at han nu med klar Bevidsthed og utrættelig Arbejdslyst stræber at udvikle og udvide disse Former og fylde dem med et individuelt Indhold. Selv om han endnu blev ved at skrive Divertimenti, Nocturner, Cassationes og Serenati og derhos maatte komponere for Fyrstens *Baryton* og til hans Fester og Operascene, gaar hans Stræben i de følgende Aar hos Fyrsterne Esterhazy i Hovedsagen i den antydede Retning.

I den „*Conventions- und Verhaltungs-Norma*“, som Haydn maatte underskrive, da han i Aaret 1761 traadte i det Esterhazyske Hus Tjæneste som Vice-Kapelmester (ved Siden af den gamle Kapelmester Werner, hvem man formelt lod beholde sin Førsteplads), findes i 14 Paragraffer indført detaillerede Regler om, hvorledes Haydn har at forholde sig i sin nye Stilling. Han skal ingenlunde alene være Orkesterdirigent, nej, der paahviler ham ogsaa Pligter som Komponist, som Opsynshavende baade med Orkestermedlemmernes Forhold og Opførsel og med Instrumenternes Tilstand, han er Fredsdommer i deres Trætter, og han er Fyrstens „ærekære Husofficer“, som saadan skal han opføre sig „nøgtern, ikke brutalt, men beskedent og roligt.“ Han skal paase, at Musikerne møde ved Musikopførelserne i hvide Strømper, rent Linned, pudrede og med Pisk og Pung — alle ens kostymerede. Daglig har han at møde i Antichambret og afvente, om der bliver givet Befaling til Musik — men iøvrigt „overlades det hans egen Iver og Paapasselighed at afgøre, hvad der er hans skyldige Tjæneste“. — De Esterhazyske Fyrster residerede i den lille By Eisenstadt og senere (fra 1766)

[1]) Naar i 1ste Kap. Sammartinis (eller San Martini) Levetid er anført som 1700—1770, da er dette ikke fuldt korrekt, idet man kun véd, at han endnu levede 1770, men ikke naar han døde.

havde de tillige Sommerresidens paa det nybyggede, prægtige Lystslot Esterhazy; kun om Vinteren tilbragtes nogle Maaneder i Wien, hvorhen da Orkestret i Reglen fulgte. Det var en gammel Slægt af ungarske Magnater, kunstelskende, begavede Mænd, der holdt af at omgive sig med Pragt, en Lidenskab, som fristede dem til at efterligne selve det stolte, franske Hof, og til sluttelig at sætte deres Formue overstyr[1]). Af Fyrst Poul blev Haydn engageret, men han døde snart efter og fulgtes af Fyrst Nikolaus, under hvem Haydn saaledes tjænte i en Aarrække. Fjærnt fra Hovedstaden, dens Liv og Impulser, tilbragte Haydn disse Aar paa Landet (i en Egn, der ikke var særlig smuk), optaget af en omhyggelig Opfyldelse af sine Kapelmesterpligter[2]) og af sin Kompositionsvirksomhed. I Stilhed frembragte han Værker, der ofte uden hans Viden spredtes langt udover hans snævre Virkekreds og skabte ham et saadant Ry, at han halvvejs overrasket en skønne Dag opdagede, at han var en i hele Musikverdenen berømt Mand. I mange Retninger var nu ogsaa dette stille Liv i de Esterhazyske Besiddelser meget gunstigt for Haydn. Han kunde rolig og sikkert arbejde paa sin Personligheds Udvikling, ingen Paavirkning udefra kunde gøre ham uklar og vaklende. Han kunde sætte sig sine Maal og havde de ydre Betingelser for at naa dem. Der var levnet ham rigelig Tid til at arbejde, hans Kompositionsvirksomhed betragtedes med venlige Øjne af Fyrstehoffet, og det færdige Arbejde kunde han straks forelægge sit Orkester og saaledes stadig faa hvert nyt Arbejde at høre — et uvurderligt Gode for en Musiker. Han kunde selv lede dets Opførelse, altsaa faa det fremført just saaledes, som han havde villet det.

Det var et om ikke just anseeligt saa dog ret vel besat Orkester, Haydn kom til at staa i Spidsen for. Det talte 5—6 Violinister, med den udmærkede Tomasini, der fremfor nogen spillede Haydns Kvartetter til hans Tilfredshed, i Spidsen; en Violoncellist, en Bassist, endvidere Fløjte, Oboer, Fagotter og senere Trompet, Pauke og Horn. Haydn var utrættelig optaget af at forbedre og udvide Orkestret, af at anskaffe og udbedre Instrumenterne, og i

[1] Fyrsterne havde til Gengæld ogsaa den Tilfredsstillelse, at den franske Gesandt, Prins Rohan, erklærede, at han i Esterhazy havde genfundet Versailles, og at Goethe (i „Dichtung u. Wahrheit") fortalte, at Fyrst Esterhazy ved Kroningsfestlighederne i Frankfurt a. M. 1764 „overtraf alle andre."

[2]) Fra 1766, da Werner døde, var Haydn Ene-Kapelmester.

hans Dirigenttid steg betydelig baade Orkestrets Størrelse og Kvalitet. Forholdet mellem Medlemmerne i denne lille Musikerstab var ret ejendommeligt. De afsondrede Forhold, det meget fælles Arbejde, Naboskabet i Boligerne knyttede dem saaledes sammen, at de følte



Fig. 19. Fyrst Nikolaus Esterhazy.

sig som én Familie: Haydn var Faderen, kaldtes ogsaa Papa, de andre Musikere Børnene. Paa den godmodigste Maade omgikkes Haydn sit Orkester, stilfærdig, uden Larmen og Skænden, ledede han dets Prøver; men hans rolige og klare Optræden og den Hengivenhed, man nærede for ham, sikrede ham, at hans Ønsker og Anvis-

ninger saa vidt mulig blev fulgte. Et opmuntrende, venligt Blik over de store Brilleglas til den Musiker, der netop havde en vanskelig Passage, var i Reglen tilstrækkelig; kom der i den Symfoni, der prøvedes, Steder, hvor Haydn havde ladet sit Lune spille i overraskende humoristiske Vendinger, da kunde man paa hans Minespil se, hvorledes han forud gottede sig ved den Virkning, det vilde gøre paa hans Musikere. Det var imidlertid ikke blot musikalsk, men ogsaa rent menneskelig, at han stod paa en saa god Fod med sine Undergivne. Haydn tog sig med Deltagelse og Interesse af hver enkelts private Forhold; han gav dem Raad, skrev Bønskrifter for dem, talte deres Sager hos Fyrsten osv. osv. Et ganske ejendommeligt Udslag gav denne Haydns Interesse sig i den i hvert Fald af Navn velkendte „*Abschiedssymphonie*" (fis-moll). Denne er komponeret 1772 og har følgende Oprindelse: Paa Grund af den indskrænkede Plads havde Fyrst Nikolaus truffet den Bestemmelse, at til Esterhazy maatte Musikernes Koner og Børn kun komme paa ganske kortvarige Besøg. Det nævnte Aar udstrakte Fyrsten sit Ophold i Esterhazy langt ud over den sædvanlige Tid, og Musikerne blev triste i Sind og længtes utaalmodigt efter Familielivet i Eisenstadt. De bad Haydn tale deres Sag, men fik kun hemmelighedsfulde, uforstaaelige Svar. Ved den følgende Koncert for Fyrsten mødte han med Afskedssymfonien, hvis Finale er komponeret saaledes, at Musikerne en efter en hører op at spille, lægger Instrumentet fra sig, slukker sit Lys og forlader Orkestret; tilsidst gaar selve Dirigenten, og efter at en enlig Violin endnu en kort Tid har sunget sin stille Klage ud, dør hele Tonedigtningen bort. Det er et halvt humoristisk, halvt „kuriøs melankolsk" Musikstykke (som Mendelsohn etsteds kalder det), der gjorde den tilsigtede Virkning paa Fyrsten: Dagen efter gav han Ordre til Opbrud fra Esterhazy [1]).

Om sit Ophold hos Esterhazyerne har Haydn engang udtalt: „Jeg kunde som Chef for et Orkester gøre Forsøg, iagttage, hvad der gør Indtryk og hvad der svækker det, altsaa forbedre, sætte til, skære bort, vove noget. Jeg var afsondret fra Verden, Ingen i min Nærhed kunde gøre mig uklar paa mig selv og plage mig, og saaledes maatte jeg blive original"; men paa den anden Side fore-

[1]) Der har verseret ogsaa andre Fortællinger om Oprindelsen til „Abschiedssymphonie", den her meddelte er sikkert den rette.

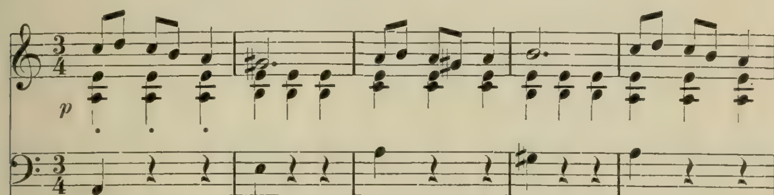
ligger der ogsaa talrige Udtalelser fra ham, som tyder paa, at han hverken følte sig saa ubetinget tilfreds med sit Forhold til Fyrsten eller mente, at dette Liv var det heldigste for ham som Kunstner, selv om han nok saa meget i sin Selvbiografi siger, at her (hos Esterhazy) „ønsker han at leve og dø“. For det første var han ikke synderlig rigelig aflagt, og da hans Hustru brugte mange Penge og senere hans Forhold til Luiga Polzelli yderligere tærede paa hans Pung, kom han ofte i Forlegenhed og maatte laane hos Fyrsten. „Min Nød varede lige til det tresindstyvende Aar,“ erklærer han selv. Dernæst følte han sig ofte nedtrykt ved at leve borte fra Hovedstaden, han savnede sine Venner dèr og det rigere aandelige Liv. De korte Besøg gjorde Savnet næsten værre; hver Gang han maatte afsted, reves det knap lægte Saar op paany, og hjemkommen sender han i Breve Klagesuk over sin „Ørken“. I Eisenstadt glædede han sig ganske vist ved Fyrstens Sympathi og Interesse, men noget nærmere personligt Forhold var der ikke mellem dem; Haydn følte sin Afhængighed som en Byrde, men det faldt ham ikke ind at kaste den af sig, dertil var hans Karakter for fredelskende og beskeden, og han selv i det Hele for meget Tidens Barn: „Det er trist altid at være Slave, men Klogskab forlanger det. Jeg er en stakkels Skabning! Stedse plaget af meget Arbejde, saare faa Hviletimer....“ „Jeg er udsat for mange Fortrædeligheder, som jeg i Tavshed maa lade gaa hen .... Vær ikke vred paa Eders Haydn, der... ikke kan faa Tilladelse til blot i 24 Timer at rejse til Wien. Man skulde ikke tro det, og dog sker et saadant Afslag paa den fineste Maade, saa at jeg bliver ude af Stand til at begære Tilladelse. Nu i Guds Navn — denne Tid gaar vel ogsaa.“ — Saaledes er Tonen i flere Breve til Haydns „højtærede Veninde“ Fru v. Genzinger i Wien. Pludselig afbryder Fyrstens Ordre hans skønne Liv i Hovedstaden, og han sidder snart efter tilbage med Erindringen om „forgangne ædle Dage — ja desværre forgangne... Alle disse skønne Musikaftener, som kun kan tænkes, ikke lader sig beskrive! Hvor er alt dette begejstrende? Borte er det for lange Tider, borte.... Jeg kan kun daarlig sove. Endog Drømmene plagede mig. Thi, mens jeg drømte, at jeg hørte den bedste af alle Operaer *Le Nozze di Figaro*, vækkede den fatale Nordenvind mig og var nærved at blæse Nathuen af mit Hoved. Jeg tog paa tre Dage tyve Pund af....“

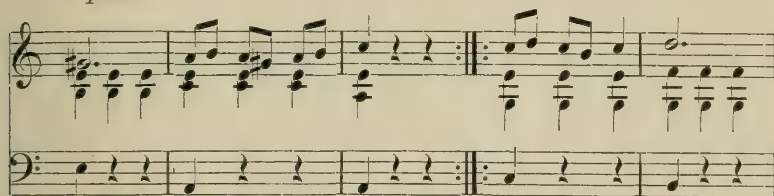
Gennem saadanne authentiske Hjærtesuk af Haydn faar vi det bedste Indtryk af hans Følelser og Stemning i nedslaaede Øjeblikke. Sikkert er det ikke uberettiget, naar Rich. Wagner i Afhandlingen „Beethoven“ siger, at Haydn var og blev en „fyrstelig Tjæner“, hvor meget end senere Forfattere har forarget sig over dette Udtryk. Objektivt set var Haydn virkelig en Art finere Tjæner, synderlig anderledes betragtedes han ikke af sine højeste Foresatte; han tiltaltes med „Han“ (først efter mange Aars Forløb, da hans Verdensry var fastslaaet, steg Tiltalen nogle Grader i Høflighed), og han regnedes utvivlsomt med til Tyendet. Selv følte han sig, som det jo fremgaar af Brevene, som „afhængig“ som „Slave“, men det faldt ham end ikke ind, at det kunde være anderledes, og just dette er karakteristisk og har foranlediget Wagners Betegnelse. Thi andet ligger der ikke i den, navnlig ikke nogen Beskyldning for Kryberi overfor Hoffet, en saadan vilde ogsaa være uberettiget. Helst undgik Haydn vel alle Konflikter, men kom det an derpaa, følte han sin Kunstnerværdighed saa meget, at han ikke lagde Skjul derpaa. Frimodigt svarer han saaledes Fyrsten, da denne paa en Prøve griber ind med grundløse, dadlende Bemærkninger: „Durchlauchtighed! Det er min Sag at forstaa den Ting.“

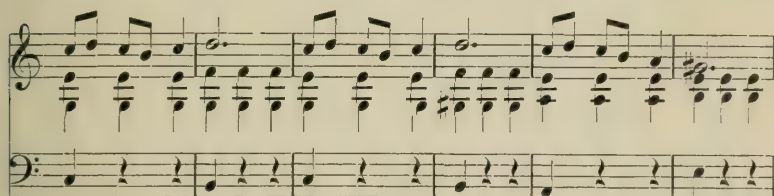
I henimod tredive Aar forblev Haydn i denne Stilling og under disse Livsforhold, vistnok uden at han har tænkt paa nogen Forandring. Hvad der mest forsonede ham med Tilværelsen i Eisenstadt og Esterhazy var dels det intensive kunstneriske Arbejde, hvis Resultat var en stadig fortsat Række Kompositioner, dels Pietetsfølelsen overfor Fyrsterne, der havde betroet ham denne sikre og forholdsvis gunstige Stilling paa et Tidspunkt, da det tegnede til, at han paany skulde begynde at kæmpe for Livet, og som stadig var ham bevaagne med venlig Deltagelse og Hjælpsomhed i trange Øjeblikke (to Gange lod de Haydns Hus, der brændte, bygge op paa ny og fuldstændig indrette for ham). Og endelig var det ham en Glæde saa let at kunne færdes ude i Naturen, som han elskede, og i hvilken han paa sine Jagt- og Fisketure ret kunde hvile ud efter sin trættende Gærning. Nogen egentlig Naturstemning, saaledes som moderne Mennesker føler den, strømmer os vel ikke i Møde fra Haydns Instrumentalværker, ti i den moderne Naturstemning er der et fremtrædende Moment af Romantiken, og denne laa Haydn saa fjærnt som noget. Men det stille Velbehag, den sunde Livsglæde den aander, leder Tanken hen paa Haydns Sam-

kvem med Naturen, og Navne (paa Symfonierne) som *Le midi, Le soir* (heri en Finale med Betegnelse *La tempesta*) *Le matin*, og fra de senere Aar Skildringerne i „Skabelsen“ og „Aarstiderne“ tyder end mere derpaa. Endnu et af Interesse bragte Eisenstadter-Opholdet Haydn: Kendskabet til den ungarske Folkemusik; efter hvad vi foran har sagt om Haydns Sans for det folkelige i Musiken, kan man forstaa, at det ejendommelige i den ungarske Folkemusik maatte tiltrække ham, og tidlig optog han ogsaa Momenter fra dens Viser og (navnlig) Danse i sine Instrumentalværker [1]).
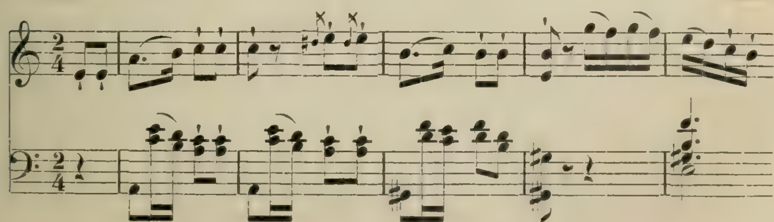
[1]) Eks.: Trioen af en Menuet fra en af de tidligste Symfonier:







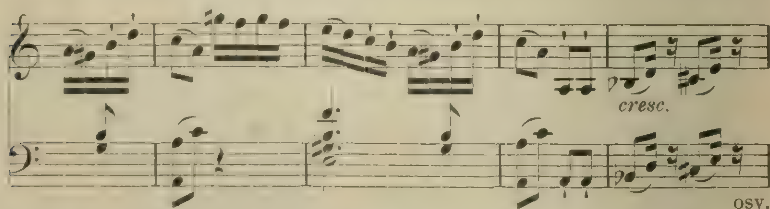
og Finalen af en Strygekvartet fra en senere Tid:



I Haydns Musik spores der nu en stadig Udvikling. Allerede den første Symfoni han skrev for Fyrst Esterhazy (*Le midi C-Dur* 1761?) betegner et stort Fremskridt fra det første Forsøg under Grev Morzin. Orkesterbesætningen er rigere og mere broget, Symfoniens Omfang er betydelig større, Indholdet mere dybtgaaende og mere personligt[1]). Og i denne Retning gaar fremtidig Bestræbelserne ikke blot i Symfonierne, men ogsaa i Kvartetterne og anden Instrumentalmusik: efter større Klarhed paa Maal og Midler, sikrere Beherskelse af Stoffet, og mere individuelt udpræget Indhold. Den løsslupne Kaadhed i Ungdomsværkerne dæmpes efterhaanden og faar kunstnerisk Form; hvad der mangen Gang var et udvortes tomt klingende Tonespil, bliver Udtryk for et bevæget Sjæleliv.

Dette er Udviklingen i store, almindelige Træk. At følge den i Enkelthederne vilde være et omtrent uoverkommeligt Arbejde, ti ikke alene er Stoffet saa overvældende rigt, men ingen, end ikke Haydns kyndigste Biograf, Pohl, har hidtil magtet at ordne det kronologisk eller sikkert at skille ud, hvad der kan være apokryf. Meget er vel ogsaa gaaet til Grunde, andet vilde det ikke lønne sig at gøre Bekendtskab med, ti i denne store Produktion, der var udsprungen ikke blot af Skabertrang, men ogsaa af Pligtfølelse og efter fyrstelig Befaling, er selvfølgelig ikke alt Guld. Det er da ogsaa kun en ringe Del, nogle af Kvartetterne og Sonaterne, der har holdt sig til vore Dage — af Symfonierne fra den Tid spilles næppe nogen mere, og dog fortjænte de det egentlig. Haydns Værker fra den første Manddomstid præges af en Naivetet og Oprindelighed, baade naar han spøger og naar han er alvorlig, der giver dem en egen Charme, i den Henseende kan de fuldt vel kappes med hans senere berømte Arbejder.

„Vi kender fortrinsvis den „eftermozartske“ Haydn, den fremadstræbende Haydn, der frigjorde og opdyrkede Instrumentalmusiken,



[1]) Navnlig gælder dette den ejendommelig, dramatisk holdte Adagio, hvis store recitativiske Violinsoloer er skrevne for Violinisten Tommasini.

er saa godt som forsvunden, bortset fra nogle af hans Kvartetter“ — saaledes skriver Jahn [1]).

Var end Haydns største Interesse og Arbejdskraft i disse Aar helliget Instrumentalmusiken, saa blev dog andre Felter ikke helt udyrkede. Paa et enkelt, Operaens, arbejdede han endog med en ikke ringe Iver og med en Tiltro til sine Evner, der synes at have været større end det Resultat, han naaede.

I Esterhazy havde Fyrst Nikolaus indrettet en rummelig Operasal. To Gange om Ugen opførtes Operaer, mest komiske, og Udførelsen var saa omhyggelig, at Maria Theresia erklærede, at naar hun vilde se god Opera, tog hun til Esterhazy. Ved Siden af Operaerne gaves Marionetforestillinger, der ofte var Parodier paa heroiske Operaer, og som i denne Egenskab faldt i den humoristisk anlagte Haydns Smag. Til dette Marionettheater skrev Haydn Musik, og til Operascenen leverede han fra Tid til anden mindre Arbejder, mest i den komiske Genre. Kun et Par Gange forsøgte han sig i den alvorligere Opera, den ene Gang (1777) paa Opfordring af Hoffet i Wien — den saaledes komponerede Opera *La vera constanza* kom dog paa Grund af Chikanerier ikke til Opførelse — den anden Gang, da han 1783 skrev Musik til *Armida*, vistnok Haydns sidste Opera.

I sin Operamusik — saa lidt som i sin Kirkemusik fra disse Aar — evnede Haydn ikke at skabe noget selvstændigt eller at frigøre sig for Traditionerne fra den herskende italienske Musik. Han indrømmer ogsaa senere selv, at i „den nyere Epoke“, hvormed sigtes til Glucks Reform og Mozarts Optræden, vilde hans Operaer ikke kunne opføres med Held. Men, som antydet foran, Haydn havde dog en hemmelig Tro paa, at der var gaaet en Operakomponist tabt i ham. Og navnlig har han gentagende udtalt, at hvis hans Skæbne havde været ham saa god, at han var kommet til Italien, vilde hans Begavelse i denne Retning nok have udfoldet sig. Mon Haydn dog ikke har taget fejl af sig selv? I hele hans Kunstnernaturel er der kun lidet, der peger mod det dramatiske, og hvis han trængte til at lære og paavirkes af italiensk Operamusik, saa havde der været Lejlighed nok i hele hans Opvækst og et Stykke ind i hans Manddom i de Aar, den italienske Musik beherskede Wiens Operascene.

[1]) „Beethoven und die Ausgabe seiner Werke“ i „Aufsätze“.

Nogle af sine Operaer har Haydn i alt Fald sikkert skrevet *invita musa*. Det var de Festoperaer, der skulde leveres efter Ordre, naar Esterhazy fik fyrsteligt Besøg fra Wien, eller man der fejrede betydningsfulde Familiebegivenheder (som Fyrst Antons Formæling 1762). En Del af Kirkemusiken[1]) blev ogsaa skrevet efter Ordre, og dette var endelig ogsaa, om end i mindre Grad, Tilfældet med Instrumentalmusiken. Mangt et Divertimento, Stykke Dansemusik o. lign. er sikkert opstaaet — og forsvundet — med en Festlighed i Esterhazys Pragtsale. Men mindst villig er Haydn gaaet til Pligtarbejdet: at komponere for Fyrstens Yndlingsinstrument *Baryton*[2]); i det mindste er der opbevaret en skriftlig Reprimande fra Fyrsten, i hvilken det paalægges ham at komponere „embsiger“ for dette Instrument, da „vi hidtil har set meget faa Stykker af den Slags af ham.“ Alligevel har Haydn efterladt sig 175 Kompositioner for Baryton (Solo eller kombineret med andre Instrumenter).


Fig. 20. Baryton. (Efter Fotografi optaget i den Berlinske „Sammlung alte Musikinstrumente“).

Fra Esterhazy-Aarene stammer endelig Haydns første Sange, 12 *Lieder*, komponerede 1781. Det er lige karakteristisk for Haydns Stilling og for Tidsaanden, at han oprindelig havde tænkt at tilegne disse Sange til Fyrstens Maitresse, Mademoiselle Claire, thi, som han skriver: „De indser nok, hvad Virkning saadant noget gør.“ Heldigvis opgav han dog denne efter moderne Smag mindre ærefulde Tanke[3]).

[1]) Af Kirkeværkerne fra denne Periode fremhæves: et *Salva regina* (1771), et *Stabat mater* (1774), *Il ritorno di Tobias* (1775), det eneste af disse Kirkeværker, der en sjælden Gang fremdrages i Koncertsalen, og af hvilket tre Kor endnu skal benyttes ved katholsk Gudstjæneste.

[2]) *Baryton* el. *Viola di Bordone* var i forrige Aarhundrede et meget yndet Strygeinstrument af Størrelse og Karakter omtrent som en Violoncel, men ejendommelig derved, at det foruden de syv Strænge, der strøges med Buen, havde andre Metalstrænge, der laa under Gribbrædtet og under Spillet kunde pizziceres med Tommelen.

[3]) Om Haydns „Sange“, der ikke spiller nogen stor Rolle i hans Produktion, se nærmere Kap. om Franz Schubert og den tyske „Lied“.

Saaledes var Haydns Liv i Esterhazy, langt fra at være et roligt *dolce far niente*, fuldt af Pligtarbejde og trættende Hoftjæneste. Heller ikke hans indre Liv forløb saa spejlblankt og



Fig. 21. Haydns og Metastasios Bolig paa Michaelerplatz i Wien.

uformørket, som man i Reglen forestiller sig det, og som Hovedpræget af hans Musik kunde lade formode. Naar denne Kunstner, der satte en Ære i at være og virkelig var en „Hædersmand“, kunde lade sig saaledes daare af en italiensk Sangerindes Yndigheder, at han skønt gift indlod sig i et Forhold, der, knyttet

fast fra Begyndelsen af, kom til at strække sig over mange Aar, da har denne Begivenhed næppe gaaet for sig, uden at Haydns Sjæl har været i stærk Bølgegang — Lidenskaberne har kæmpet med Moralen. Man ved rigtignok meget lidt om Haydns Forhold til Luigia Polzelli, egentlig kun dette, at hun var en Sangerinde af anden Rang, en ikke smuk, men indtagende Person med livlige mørke Øjne, fin Skabning og kastaniebrunt Haar, og at hun, da Haydn lærte hende at kende, var 19 Aar gl. og gift med en ældre Violinist. Haydn stod i stadig Brevveksling med hende, naar de var borte fra hinanden, hjalp hende med Penge og tog sig kærligt af hendes Sønner, af hvilke navnlig den ene var hans Yndling[1]). Hvor stor en Rolle Luigia Polzelli har spillet i Haydns senere Liv og hvorvidt Forholdet til hende har haft nogen Betydning for hans Kunst, derom lader sig intet sige. Men at han i dette Forhold har søgt Erstatning for sit ulyksalige Ægteskab, er højst sandsynligt og det synes ikke berettiget, som man har villet gøre det, at reducere Haydns Elskede til en intrigant Sangerinde, der benyttede sig af hans Hengivenhed til at plukke ham for Penge[2]).

Haydn har engang udtalt, at det først var fra England af, at han blev berømt i det øvrige Europa. Der ligger noget sandt i denne Ytring, forsaavidt som Englandsrejsen først kastede fuld Glans over Haydns Navn, og hans Stilling væsentlig forandredes efter den Tid; men ganske korrekte er Haydns Ord dog ikke. Hans Berømmelse var ham sikker allerede, forinden han drog til England; medens han var Kapelmester i Esterhazy, var den i stadig Stigen. Og det ikke blot i Østrig og de musikdyrkende Byer i det øvrige Tyskland[3]), men — som han efterhaanden fik Vidnesbyrd om — ogsaa rundt om i Europa. Fra Spanien fik han Opfordring til at

[1]) Haydns Interesse for denne unge Mand er dog med Urette opfattet som Vidnesbyrd om, at det var hans Søn.

[2]) Luigia giftede sig før Haydns Død paany med en italiensk Sanger og døde 1832 (82 Aar gammel). — Under Haydns Londonerophold korresponderede han stadig med Luigia, men i London var han forøvrigt stærkt optaget af Mrs. Schroeter, en ikke ung klaverspillende Dame, der synes at have „lagt stærkt an“ paa Haydn.

[3]) En vis Retning blandt samtidige Musikere, saavel i Wien som Berlin saa' forøvrigt længe skævt til Haydns Musik, som de sagde stammede fra en Spasmager. Saa tidligt som 1766 foreligger imidlertid i Wiens Diarium en Artikel om Haydn, hvor han, „Nationens Yndling“, roses i høje Toner. Han er „henrivende, indtagende, indsmigrende, ... — kort sagt, i Musiken hvad Gellert er i Poesien“.

skrive Musik, der kunde anvendes ved Gudstjænesten i „den stille Uge“, og han komponerede da syv Adagioer („Die sieben Worte am Kreuze“), der senere er blevet bekendte dels i Strygekvartetbearbejdelse, dels i Vokalarrangement[1]). Det var ogsaa fra Spanien, at Digteren Yriarte og Musikeren Boccherini bragte Haydn deres Hyldest. Fra Paris udbad man sig og erholdt 1784 seks Symfonier, der snart blev saa populære, at Haydns Navn brugtes som Trækplaster paa Programmerne selv for Værker, som han aldeles intet Ansvar havde for. Saaledes fortæller Gyrowetz, at han med Overraskelse hørte en af sine Symfonier blive spillet paa en Koncert, der efter Programmet lød paa en Haydnsk. Endelig havde allerede 1783 England haft sine Garn ude for at faa Haydn til at koncertere der, hvor hans Symfonier ogsaa var kendte og skattede.

Den Gang lykkedes Forsøget ikke.

Men i Aaret 1790 stillede Forholdene sig anderledes. Den gamle Fyrst Nikolaus Esterhazy døde i Efteraaret og den Pietetsfølelse, der havde ladet Haydn neddæmpe alle Udfærdslyster, fordi han vidste, at Fyrsten vilde tage dem ilde op, den fyldte ham ikke saa stærkt overfor den nye Regent, Fyrst Anton. Denne havde desuden ikke paa langt nær sin Forgængers kunstneriske Interesse; Musik havde for ham kun Værdi, forsaavidt den stod i Forbindelse med Jagt eller Militærvæsen. Det store Kapel afskaffede han og beholdt kun et lille Harmoniorkester. Haydn vedblev vel at være Kapelmester af Navn og oppebar sin Gage, men han havde saa at sige intet Pligtarbejde mere og kunde frit vælge sit Opholdssted borte fra Eisenstadt eller Esterhazy.

Det var derfor ogsaa i Wien, at den tysk-engelske Violinist og Impresario Johan Peter Salomon[2]) traf Haydn. Uden at være forud anmeldt stod han en skønne Dag i Mesterens Stue, og da han nok tænkte, at den aldrende Komponist vilde gøre Vanskeligheder, hvis Spørgsmaalet om en Kunstrejse til England sattes formelig under Debat, tog han Haydn med en *coup de main*: „Jeg er Salomon fra London. Jeg er kommen for at hente Dem. Imorgen vil vi slutte Akkord.“ Haydn lod sig overrumple; han slog til eller gjorde i alt Fald kun Indvendinger, der let kunde fjærnes: Akkorden

[1]) Om denne sidste Bearbejdelses Opstaaen hersker en Del Tvivl. Mulig skyldes den Broderen, Michael Haydn.

[2]) Salomon (1745—1815) var oprindelig Orkesterspiller i Bonn, tog 1761 Ophold i London, hvor hans Ry som Violinist, særlig Kvartetspiller, var stort.

sluttedes paa gode Betingelser for Haydn, og Salomon kunde avertere i *Morning Chronicle* for 29de December, at han om faa Dage vilde begive sig paa Vej til London, medbringende „den berømte Hr. Haydn". Som man ser, en Impresario-Virksomhed, der kun lidet staar tilbage for den, der nu om Stunder udfoldes.

Med en vis Benauelse gjorde Haydn de sidste Forberedelser til Rejsen. Hans Venner saa ham ikke uden Ængstelse give sig i Lag med denne Ekspedition. En af de kæreste blandt dem, Mozart, advarer ham blandt andet af den Grund, at han ikke er opdraget for den store Verden og ikke kan tale Sprog. Men Haydn trøster Mozart med de naive og tillidsfulde Ord: „Men mit Sprog forstaar man i hele Verden!" Endelig staar Afrejsens Dag for Døren; en af de sidste Haydn tager Afsked med, er Mozart. De trykker endnu en Gang hinandens Hænder. Den unge Mesters Ord: „Jeg er bange, Papa, at vi nu siger hinanden det sidste Farvel" — skulde blive til sørgelig Sandhed. —

Rejsen gik over Mannheim, hvor Haydn lærte at kende og skatte Cannabich og hans berømte Orkester[1]), gennem Rhinegnene til Bonn, hvor Kurfyrsten viste Haydn smagfuld Hyldest, og derfra nordpaa indtil Haydn endelig stod Ansigt til Ansigt med „det uhyre Dyr, Havet". Inden han tiltraadte Sørejsen, overværede han en Messe og ombord følte han „en Smule Angst" — dog alt gik paa bedste Maade og snart var Haydn i Englands Hovedstad.

Her modtoges han fra alle Sider paa det venligste og var, endnu førend han havde optraadt offentlig, Genstand for den mest smigrende Opmærksomhed. „De seks af Ugens syv Dage er han bedt ud og kunde ogsaa være ude den syvende, hvis han ikke mente at maatte tage Hensyn til sin Sundhed og sit Arbejde." Da han er kommen lidt ud over den første Selskabstummel og har fjærnet sig fra Stadens værste Larmen ved at tage Bopæl i Westend, føler han sig fuldstændig lykkelig og skriver til Fru Genzinger med Ord, der staar i nøje Samklang med hvad foran er udviklet (S. 92). „Hvor sødt smager dog ikke lidt Frihed ... Jeg sukkede ofte efter Forløsning, nu har jeg da paa en Maade fundet den ... om end

[1]) Se I. Del, pag. 432.

min Aand er besværet med meget Arbejde — dog Bevidstheden om ikke at være en bundet Tjæner opvejer al Møje."

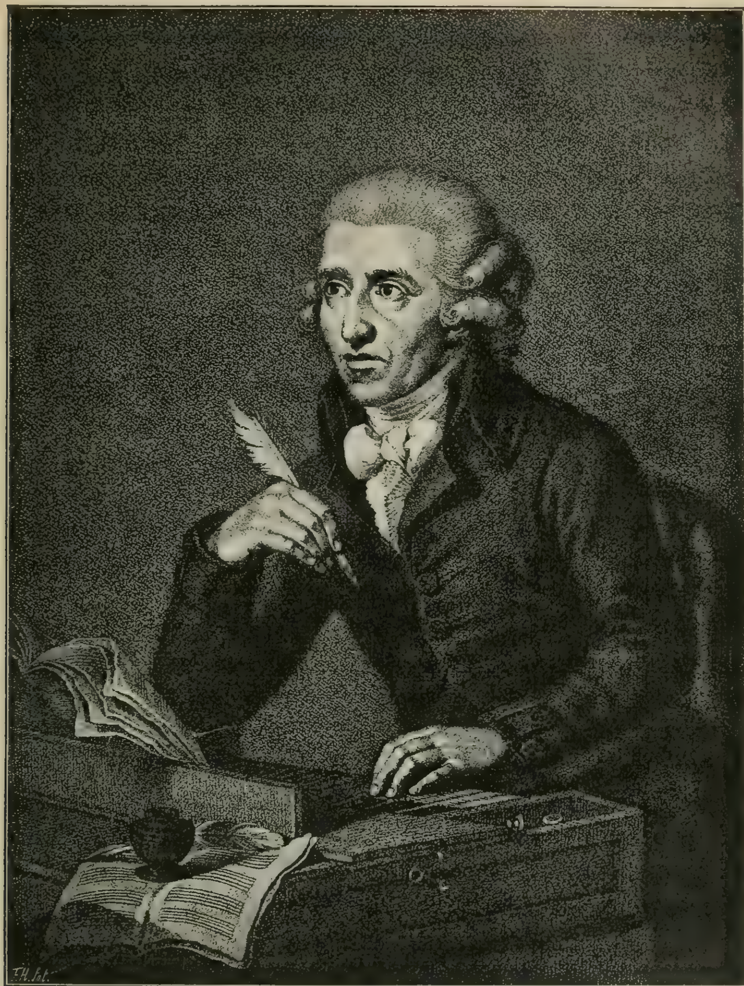


Fig. 22. Joseph Haydn
(efter Guttenbrunn).

Den første Koncert fandt Sted i Februar 1791 og forløb glimrende. Haydn, der fra Pladsen ved Klaveret[1]) dirigerede sin Sym-

[1]) I denne Henseende som i meget andet Ydre vekslede Moden. Almindeligst var det vistnok hidtil, at Dirigenter for mindre Kapeller dirigerede fra først. Saaledes optraadte Haydn ogsaa ved de Esterhazyske Koncerter.

foni paa den mest elektriserende Maade, hilstes af et Bifald saa stærkt som det sjælden hørtes i Londoner-Instrumentalkoncerter og hvad aldrig var sket før, hele Symfoniens Adagio maatte spilles Dakapo.

Snart fik Haydn imidlertid sine Misundere. Selv siger han, at det var „de Vælske“, der rejste Modstanden mod og Konkurrencen med ham og hans Koncerter i Haymarkt. Denne Strid holdt sig vel længe, men har ikke Krav paa nogen særlig Opmærksomhed; det drejede sig ikke her som f. Eks. i Glucks og Piccinnis Kampe om musik-æsthetiske Principper, det var Forretningsmænd, der benyttede Haydns Navn som senere Ignaz Pleyels til at reklamere med og skaffe sig Fordel af. Haydns Konkurrenter var de saakaldte „Professionals“ (ɔ: Musikere af Profession); han frygtede dem dog ikke synderlig; allerede meget snart efter sin Ankomst fortæller han om sine Misundere i et Brev til Fru Genzinger og tilføjer: „men de kan ikke komme mig nær, da min Kredit hos Folket her allerede har været fastslaaet for Aar tilbage“. I Begyndelsen var Clementi „Professorernes“ Dirigent og Komponist, senere indkaldte de den nysnævnte Ignaz Pleyel, Haydns Landsmand og Elev. Personlig stod disse to Mænd under Striden meget godt sammen, og navnlig stiller Haydns Optræden ham i det bedste Lys. Han skriver: „Jeg er altid i hans Koncert og er den første til at applaudere ham“. Inden Pleyels Indkaldelse havde forøvrigt „the professionals“ gjort hele to Forsøg paa at faa Haydn til at gaa over til dem og opgive Salomon og hans Foretagende. Dog disse ret plumpe Forsøg prellede haabløst af paa Haydns grundmurede Hæderlighed og Retfærdssans. Siden hen udspredte man da igennem Bladene Rygter om, at Haydn nu var for gammel til at optræde og navnlig til at frembringe noget nyt. Men denne Ondskabsfuldhed slog Haydn let til Jorden — en Virksomhed som den, han udfoldede med Prøver, Koncerter, Komposition eller Bearbejden af Orkesterværker kunde ikke mangen næsten 60aarig Mand præstere, den turde snarere aftvinge Respekt end foranledige Talen om Svækkelse. At den aldrende Mester kunde blive træt af denne omfattende Virksomhed, er derimod ikke til at undres over; med Glæde modtog han da mod Sæsonens Slutning Tilbud om at tilbringe Sommeren paa Landet hos en rig Bankier. Her var han kun optaget af at komponere og modtage beundrende elskværdige Menneskers Opmærksomhed og kunde, naar han vilde trække sig

tilbage, vandre ud i skønne Skove alene med „sin engelske Grammaire, tænkende paa sin Skaber, sin Familie og sine tilbageblevne Venner“.

En Begivenhed, der meget hævede Haydns „Kredit“, var hans Udnævnelse til Doktor ved Universitetet i Oxford. Det var hans Ven og Beundrer Dr. Burney, der havde arbejdet for at skaffe Haydn denne Udmærkelse. Haydn fortæller humoristisk og ikke med altfor stor Højtidelighed om sin nye Værdighed: Med sin Doktorkappe og Hat forekom det ham, at han „tog sig ret pudsig ud“ og det værste var, at han maatte gaa hele tre Dage saaledes „maskeret“. Men han erkender samtidig, at han havde sin Doktorværdighed at takke for meget; „ved den kom jeg i Bekendtskab med de første Mænd og havde Adgang til de fineste Huse“. Til Tak for Udnævnelsen skænkede Haydn den Symfoni, der kaldes „Oxforder Symfonien“, men som forøvrigt var skrevet tidligere for Paris. Hele Oxforder-Begivenheden kom saa pludselig, at der ikke var Tid til at komponere noget nyt Stykke.

I Efteraaret vendte Haydn tilbage til London, til Strabadserne i Koncertsal og Saloner, til Konkurrencen og Kævlerierne med „Professorerne“. I det hele følte han sig ret vel tilpas i Englands Hovedstad, men man maa dog ikke tro, at „han foretrak London for Wien ... han hadede ingenlunde London, men tilbringe alle sine Dage der, vilde han ikke være i Stand til, selv om han kunde tjæne Millioner“. Hvad der mest plager ham, var det meget Arbejde, der læssedes paa ham; bl. a. skriver han: „Jeg har aldrig i mit Liv skrevet saa meget i et Aar som i det sidst forløbne.“ Engang imellem sender han ogsaa et Længselssuk efter en „god tysk Suppe“. Det kære Wien og Vennerne der gaar ham ikke af Minde, selv naar han sidder paa Hæderspladsen ved Kaminen i det nye engelske Hjem, omgiven af beundrende, skønne Damer, der alle bære „om Hovedet et perlefarvet Baand, hvorpaa saare nydeligt er broderet i Guld Navnet: Haydn“.

Sæsonen forløb iøvrigt som den foregaaende. Væddestriden med Pleyel satte Haydns Sind i yderligere Svingninger og han kunde bekendtgøre, at han i Løbet af sine Koncerter vilde bringe hele tolv nye Stykker til Opførelse. Resultatet af Koncerterne var, som han selv skriver, at „uagtet den store Opposition ... der gjorde sig al Møje med at nedsætte ham, beholdt han dog Overtaget“. Nogen Tid efter Sæsonens Slutning hen paa Sommeren

forlod Haydn London og var i de første Dage af August atter i Wien.

Londonerrejsen havde den største Betydning for Haydn. I hans Kompositionstrang og Evne var der kommet ny Fart. Bevidstheden om at staa overfor et stort Folk, der tilmed fra Händel-Tiden havde særligt Ry i Musikverdenen, Kappelysten overfor Konkurrenterne og den ærlige Mands Iver for at gøre sit Bedste til Nytte for det Foretagende, han stod i Spidsen for — alt dette skabte Haydn ligesom en ny Ungdom og han frembragte under tilsyneladende mindre gunstige Forhold i utrolig Hast og med mageløs Flid en Række Værker — deriblandt de saakaldte „Londoner-Symfonier", de Orkesterværker, der fremfor noget har gjort hans Navn berømt og som endnu den Dag i Dag spilles rundt om i Verden. Indgangs-Motiverne til disse tolv Symfonier skal her anføres[1]).

I. *Adagio.* — *Allegro vivace.*

Store C-Dur Symfoni.

II. *Adagio.* — *Allegro.*

III. *Adagio cantabile.* — *Vivace.*
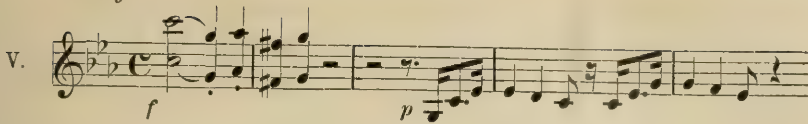
G-Dur med Paukeslaget (i Andanten).

IV. *Adagio.* — *Allegro.*

B-Moll Symfoni.
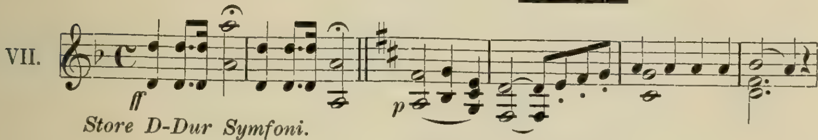
[1]) Efter Karajans Opgivende, der støtter sig paa en gammel engelsk Forlagskatalog. Man havde tidligere været noget tvivlende med Hensyn til hvilke af Haydns Symfonier der burde regnes til de „tolv engelske"; bl. a. galdt Tvivlen Oxforder-Symfonien.

Allegro.



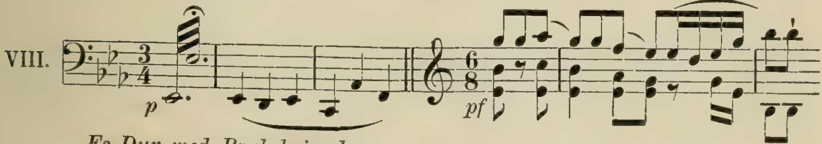
C-Moll Symfoni.
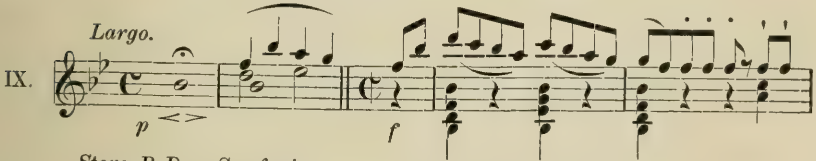




Store D-Dur Symfoni.

Allegro con spirito.
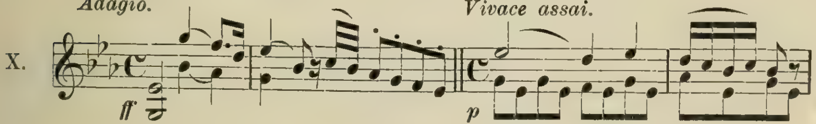


Es-Dur med Paukehvirvel.

Largo.
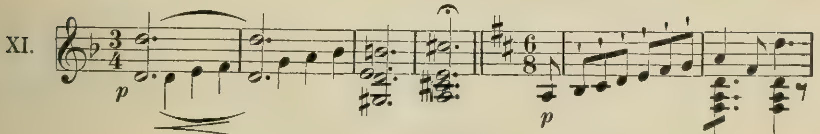


Store B-Dur Symfoni.

Adagio. *Vivace assai.*

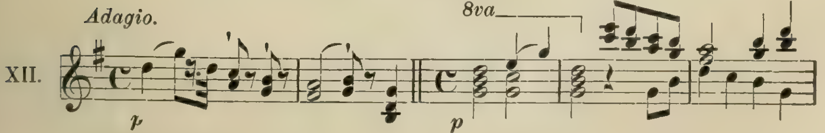


Adagio. *Presto.*



Allegro. *loco*

Adagio.



Militær-Symfoni.

Paa Hjemvejen fra London lærte Haydn i Bonn den unge Beethoven at kende og det antages almindelig, at det ved denne Lejlighed blev afgjort, at Beethoven skulde rejse til Wien for at studere under Haydn. At denne Undervisning blev ret brydsom for Læreren og ikke særlig udbytterig for Eleven, vil et følgende Kapitel lære os.

Det var til rolige Dage Haydn vendte tilbage til Wien. Det beskedne Hus, som han efter sin Hustrus Ønske under sin Fraværelse havde ladet købe i en Forstad (hun havde bestemt det til sit „Enkesæde") ejede han fremdeles, og her tilbragte han Resten af sine Dage mest optaget af at komponere og give Undervisning.

Trods sin høje Alder var Haydn imidlertid ikke utilbøjelig til atter at rejse til England, og allerede i Begyndelsen af Aaret 1794 kom denne Rejse i Stand. Haydn, der havde lovet Salomon endnu seks Symfonier, gik nu ogsaa ind paa selv at dirigere dem og ønskede derhos personlig at kunne ordne sit Forhold til sine engelske Forlæggere. Medbestemmende har vel ogsaa Hensynet til det gode pekuniære Udbytte, den første Rejse gav (almindelig opgivet til 12,000 fl.) og den Omstændighed, at den nye Fyrste Esterhazy ikke syntes at ville realisere sine Planer om en Fornyelse af Kapellet.

Om Haydns anden Londonerrejse er der ikke synderligt at berette. Han modtoges atter med store Æresbevisninger af Hof som af Publikum, hans Kompositioner hilstes med samme Jubel som sidst og hans Koncerter indbragte ham baade Ære og Guld. „Jeg gjorde paa denne Aften 4,000 fl. Saadan noget kan man kun gøre i England" skriver han. Haydn har selv forfattet en Fortegnelse over samtlige i London komponerede Værker, den omfatter 768 Blade, hvoriblandt 12 Symfonier, 6 Kvartetter, 11 Sonater, den ufuldendte Opera *„Orfeo"*, Koret *„The Storm"*, og 150 *„skotske Sange"*.

I August 1795 var Haydn atter i Wien[1]) og blev nu i denne Stad indtil sin Død. Disse sidste Aar var helligede Komposition, og ved Siden af en Række af sine bedste Strygekvartetter skrev den

[1]) Han modstod den engelske Dronnings Forsøg paa at binde ham fast til England. „Jeg indrømmer Dem en Sommerbolig i Windsor, og saa gør vi tête à tête Musik" havde hun sagt, og Kongen havde erklæret: „O, jeg er ikke skinsyg paa Haydn, han er en god ærlig tysk Mand." „At hævde mig dette Ry, er min største Stolthed," føjede Haydn til.

gamle Mester de to store Vokalværker i en Genre, som han hidtil lidet havde forsøgt: *Skabelsen* og *Aarstiderne*.

Allerede i England havde den foretagsomme Salomon opfordret Haydn til at komponere et Oratorium og foreslaaet ham en Tekst af Lidley, *The creation*. De pragtfulde Opførelser af Händels Værker havde vakt Haydns Lyst til at komponere et saadant Arbejde, men han følte sig ikke saa fortrolig med det engelske Sprog, at han da turde indlade sig derpaa. Tanken havde han imidlertid ikke opgivet og da Baron v. Swieten[1]) paa et fornemt, mest af Adelige grundet Musikselskabs Vegne bad ham skrive et Oratorium og tilbød et rundeligt Honorar, gik han gærne ind derpaa og v. Swieten paatog sig at oversætte og bearbejde den engelske Tekst. I tre Aar arbejdede Haydn paa *Skabelsen*; det var ham i høj Grad et Hjærteanliggende. „Jeg var aldrig saa from som i den Tid, da jeg komponerede *Skabelsen*. Daglig faldt jeg paa mine Knæ og bad Gud at han vilde give mig Kraft til en lykkelig Fuldførelse af dette Værk.“ „Jeg har arbejdet saa længe derpaa, fordi det skal holde længe.“

Inden Haydn var færdig med Værket, fik han Lejlighed til at skrive et andet Musikstykke, der som det fremgaar af hans egne Udtalelser ogsaa laa hans Hjærte saare nær — en simpel Melodi, der skulde blive kendt og sunget af enhver af hans Landsmænd, ja af Tusinder i det øvrige Tyskland og udenfor dette Land: Fædrelandssangen „Gott erhalte Franz, den Kaiser“. — Kompositionen af denne Sang falder i Krigsaarene, fra hvilken Tid ogsaa en *Missa in tempore belli* stammer. Revolutionen i Frankrig havde jaget Skræk i Blodet paa de europæiske Souveræner. Nu kæmpede de forenede med de Hære, den „desperate“ franske Nation udsendte. For at samle sine tro Undersaatter om sig i disse Tider, hvor Bølgerne gik saa højt og Sindene sattes i saa mærkelig nye Bevægelser, ønskede man paa højeste Sted at faa tilvejebragt en Nationalsang, „der kunde kundgøre det østrigske Folks tro Vedhængen ved dets gode og retfærdige Landsfader og i alle gode Østrigeres Hjærter vække den ædle Nationalstolthed, som er uundværlig til energisk Udførelse

[1]) En kunstelskende Adelsmand, f. 1734, d. 1803, hvis Navn vi møder baade i Phil. Em. Bachs, Haydns, Mozarts og Beethovens Historie. Selv forsøgte han sig som Komponist. Fra sit Ophold ved Legationen i Berlin havde han en stor Forkærlighed for den gamle „strænge“ Stil, i hvilken han selv skrev Kompositioner, der efter Haydns Ord vare „ligesaa stive som han selv“.

af enhver af Landsfyrsten for nyttig anset Forholdsregel". Til den „udødelige" Haydn blev det overdraget at skrive Melodien til denne Sang og den 28de Januar 1797 fik den „Imprimaturen", for paa Kejserens Fødselsdag den 12te Februar s. A. højtidelig at blive afsunget i alle Wiens Theatre. Haydn fik en anselig Gave og Kejserens Billed som Tak.

Hvor megen Pris Haydn satte paa denne Melodi[1]) fremgaar dels deraf, at han har benyttet den som Thema for en Række Variationer i en af sine Kvartetter („Kejserkvartetten"), dels af hans egne Ord. Han fortæller (paa sine ældste Dage), hvorledes han plages af musikalske Idéer uden at kunne udføre dem. „Fantasien spiller paa mig, som var jeg et levende Klaver . . . men det er kuriøst, naar saa blot min Sang: *Gott erhalte* falder mig ind, saa bliver jeg lettere til Mode . . . det hjælper." Der bliver svaret ham, at det ikke er saa mærkeligt, ti Sangen er jo et Mesterværk, og Haydn siger: „Det anser jeg den næsten selv for, om end jeg vel ikke skulde sige det lige ud."

En Sammenligning mellem denne Nationalsang og den engelske eller franske er ret interessant. *God save the king*[2]) er en stiv, stolt, bevidst Melodi med faste, selvsikre Rytmer og helt igennem et fornemt unærmeligt Præg. *Marseillaisen* kaster sig med et Slag ud i en bevæget Situation; her er intet fornemt tilbageholdende, Digtet og Melodien griber med et voldsomt Tag i os, skriger sit Had, sin Begejstring ind i vort Øre, maler for os i en vildt urolig Melodi, i stigende og faldende Rytmer et Billed af det betrængte Fædreland, bønfalder os om vor Bistand og slipper ikke sit Tag i os, førend den kan synge sine sidste Triumf-Linier. Hvor ganske anderledes virker ikke Melodien til *Gott erhalte Franz!* Som et Stillelivsbilled, modsat det oprevne Billed, Marseillaisen fremkalder. Den samler Undersaatterne om Tronens Fod, den synger deres tillidsfulde Ærbødighed og Hengivenhed for Fyrsten i rolige, blide Rytmer, der har halvt noget hymneagtigt, halvt aander en vis stille,

[1]) At Melodien er Haydns egen og Ligheden med Telemanns Klaverstykke rent tilfældig, er næppe tvivlsomt — om nogen bevidst Tilegnelse kan der i alt Fald ikke være Tale, og denne vilde ogsaa kun strække sig til den første Strofe, se I. Del, S. 66; jfr. iøvrigt Tappert: Wandrende Melodien og A. Schmid: Joseph Haydn u. Niccolo Zingarelli, Beweisführung dass J. H. der Tonsetzer d. allgemein beliebten oesterreichschen Volks- und Festgesanges. Wien 1847.

[2]) Komponeret 1740 af Henry Carey.

vemodig Resignation. Melodien er saa skøn, at den har kunnet holde sig frisk gennem et Aarhundrede; den er betegnende for sin Komponist, der fra sine Englandsrejser ikke havde modtaget nogetsomhelst Indtryk af det frie politiske Liv der, men nok gjort sine Bemærkninger om den engelske Pøbels („the sweet mob") respektløse Skrigen op i Theatret.

„Skabelsen", der opførtes første Gang i Palais Schwarzenberg den 29de April 1798 under Haydns Ledelse og paa en Kreds af østrigske Adeliges Bekostning, var imidlertid snart blevet populær i Wien og paa sit Sejerstog naaet langt udenfor Østrigs Grænser (i Paris opførtes det saaledes hilst af stor Jubel den 24de December 1800). Haydn blev da opfordret til at skrive endnu et Oratorium, og snart sad han midt i Arbejdet paa „Aarstiderne"[1]). Teksten var atter her leveret af Baron v. Swieten efter et engelsk Poem (af Thomson); medens Haydn med stor Lyst og Tilfredshed havde komponeret „Skabelsen", følte han sig langt mindre tiltrukken af „Aarstiderne", ja han synes endog delvis at være gaaet modvillig til Arbejdet, der tog saa meget paa hans Kræfter, at han engang erklærede: „Jeg skulde ikke have skrevet dem, jeg har ødelagt mig derved." Sammenstød med den meget selvfølende Baron v. Swieten gjorde hellerikke Arbejdet behageligere. v. Swieten forlangte saaledes, at Bonden, der synger bag Ploven, skulde foredrage en populær Operamelodi. Haydn mente, at hans Andante (af den engelske Symfoni „med Paukeslaget") var saa god og velbekendt som nogen Arie, og den lille Strid jævnedes ikke, før Haydn var gaaet til v. Swieten og efter en lang, ydmygende Ventetid i Forværelset — man tænke sig den gamle, vidtberømte Mester i denne Situation — havde opnaaet Foretræde. Men selv bortset herfra klagede Haydn over at skulle sætte i Musik det tomme „Hejsasa, hopsasa, es lebe der Wein, es lebe das Fass" — eller Frøernes Kvækken — eller Hymnen til Fliden, „O edler Fleiss" — hvorom han sagde: „Jeg har alle mine Dage været en flittig Mand, men det er aldrig faldet mig ind at sætte Fliden paa Noder."

Alligevel blev Værket færdigt og virkede, trods enkelte svage Afsnit, som Helhed saa overraskende friskt og ungt, at det ved Opførelsen den 24de April 1801 modtoges med lignende Bifald som „Skabelsen" og allerede gentoges den 27de April og 1ste Maj.

[1]) En Plan om som Modstykke til „Skabelsen" at skrive et Oratorium „Den yderste Dag" opgav Haydn.

Hermed var imidlertid Haydns Kræfter omtrent udtømte, han frembragte nu kun saare lidt. En Strygekvartet, den sidste (82de), mægtede han ikke at fuldføre og udgav den da saaledes, at han i Steden for Slutningssatsen satte følgende Linier (til Tekst af Gellert), de samme han halvt i Alvor halvt i Spøg benyttede som Visitkort i sine sidste Aar:

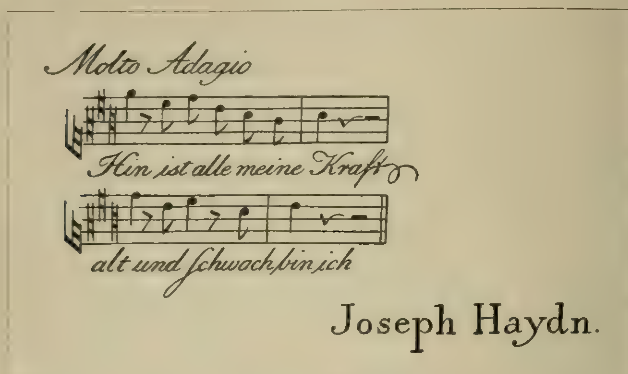


Fig. 23. Haydns Visitkort.

Maaske holdt Haydn af at kokettere lidt med sin Alderdoms Svaghed; men til Tider var han rigtignok meget affældig og hans sidste Aar forskønnedes kun en Smule af den Hyldest, der bragtes ham fra alle Sider. „Det er rørende at se,“ skriver Carl Maria v. Weber paa denne Tid, „voksne Mænd komme og kalde ham Papa og kysse hans Hænder.“ Fra den franske Republik, fra Akademierne i Stockholm og i Amsterdam modtog han Æresdiplomer, medens Byen Wien udnævnte ham til Æresborger. Sin sidste store Dag havde Haydn, da han den 27de Marts 1808 overværede Opførelsen af Skabelsen i Universitetssalen. Da han steg af Vognen, modtoges han af den høje Adel og af Musikere som Beethoven (for hvem Haydn stadig bevarede en vis Interesse, selv efter at deres Veje var skilte), Hummel, Weigl o. fl. Da han blev baaret ind i Salen, brød Jublen ud — Damerne viftede med Lommetørklæderne — Orkestret stemte i med Tusche. For at skærme Oldingen mod Træk ilede de fornemme Damer til og dækkede hans Skuldre og Fødder med deres Kniplingsshawler. Haydn kunde ikke beherske sin Bevægelse, hans „Hjærte søgte og fandt Lindring i Taarer“. Ved det bekendte Sted „Og det

blev Lys", brød Bifaldet paany løs, Haydn pegede da mod Himlen og sagde: „Derfra kommer det". En saa vemodig Stemning havde imidlertid bemægtiget sig ham, at man ikke turde lade ham overvære mere end 1ste Del af Oratoriet. Ved Afskeden var han fuldstændig overvældet af sin Bevægelse, og da han blev baaret ud til Vognen „læste man dyb Rørelse paa hvert Ansigt, taarefyldte Blikke fulgte ham".

I den følgende Tid svandt Haydns Kræfter mere og mere. Han tilbragte Dagene med at bede og med at tage sine Æresdiplomer frem for at „glæde sig over at være berømt i hele Europa". Over denne svækkede Oldings Hoved brød saa Krigen med Napoleon løs, Bekymring for Fædreland og Kejser, Ængstelse for sit og sine nærmestes Liv fyldte ham: „Den ulykkelige Krig trykker mig helt til Jorden," sagde han. Vel samlede han, da Franskmændene den 10de Marts rykkede ind i Wien som en Patriark sine forskrækkede Folk om sig, idet han med fuld Stemme udbrød: „Børn, frygter ikke, hvor Haydn er, kan intet ondt vederfares Eder"; men hans Kraft var udtømt og hans Dage talte. Endnu kunde han engang imellem tage sig sammen og som en sidste Hilsen fra den tro Undersaat spille sin Kejsersang, „med et Udtryk, som han selv undrede sig over". Men snart afkræftedes han fuldstændig og den 31te Maj 1809 døde han. Franskmændene kundgjorde hans Død med al Ære, og ved hans Begravelse, der paa Grund af Krigsforholdene skete uden stor Prunk, var den franske Hær repræsenteret. Haydns Lig blev elleve Aar senere overført til Eisenstadt.

„Etwas mehr als gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase,
Auch die Stirne ist gut — im Munde was vom Philister."

I disse Linier, skrevne under Haydns Silhuet, karakteriserer Lavater rammende Mesterens Fysiognomi. Allerede i Haydns Ydre møder der os nemlig en egen „Blanding af tiltrækkende og frastødende, af genialt og trivielt". Hans Træk var alt andet end smukke, den store Næse — yderligere fremhævet ved en polypagtig Sygdom — de kantede Former, den brunlige, af Kopper vansirede Hud, det grovt formede, sanselige Underansigt — alt dette virker i og for sig ingenlunde vindende. Paa den anden Side hviler der

dog over hele Fysiognomiet noget vist elskværdigt og velmenende, en hyggelig Gammelmands-Værdighed, som ikke kan andet end tiltale. Man forstaar det, naar der tales om Haydns livlige men godmodige Blik, om hans venlige Smil, og man giver ham ganske Ret, naar han selv siger: „Man maa kunne se paa mig, at jeg mener Enhver det godt.“ Man vil da efterhaanden bag det ved første Øjekast ret almindelige, ja lidt filistrøse Ydre opdage den ædle og beaandede Kunstnerpersonlighed.

Haydn var en sjælden sund og kraftig Natur; kun faa Gange var han syg, aldrig alvorligt. Til sin høje Alder kunde han arbejde med samme Energi og Udholdenhed som i sine bedste Aar. I nøje Sammenhæng hermed staar sikkert den Harmoni, der mest af alt præger Haydns Liv og Personlighed. Det er foran fremhævet, hvorledes Haydn, da han var naaet i Havn efter et brydsomt Ungdomsliv, følte sig saa tilfreds og beroliget, at dette Harmoniske kom til at staa for ham som Livets højeste Gode, det Holdepunkt som det først og fremmest galdt om ikke at slippe. Og dette i Forbindelse med en kraftig Natur og et vist nøgtern, konservativt Drag i hans Natur har givet hans Liv og Person sit væsentlige Præg. Men der er i Haydns Personlighed som i hans Ydre ligesom en Blanding af spidsborgerligt og kunstnerisk.


Fig. 24. Joseph Haydns Silhuet.

Borgerlig set er han nøjsom, tilfreds med sine Kaar baade i de trange Dage og i Esterhazy-Aarene; det falder ham ganske naturligt at indtage en underordnet Stilling, hans Menneskefølelse ydmyges ikke derved. Knap et Øjeblik gaar den Tanke gennem hans Hjærne at blive sin egen Herre, at bryde de hæmmende Lænker og kaste fra sig alt det Pligtarbejde, der tærer paa hans Evner uden at give noget sandt Udbytte. Kan han ønske sig det bedre? Vilde det ikke være sort Utaknemmelighed at forlade den huldsalige Fyrste, hvem han skylder saa megen Tak? Var det ikke utilbørlig Formastelighed om han vilde søge at staa paa egne Ben? Men Kunstneren i Haydn er ikke tilfreds: Det gærer i ham og er lige ved at gøre Oprør. Hvad kunde han ikke blive til, om han fik Lov at

studere i Italien, fik Lov til at leve det rigere aandelige Liv med i Wien? Kunstnerisk maa han have Frihed. „Die freyen Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerksfesseln: frey muss das Gemüth und die Seele sein“ (Brev til Wiener-Musiksocietetet 1779). Altsaa kunstnerisk Frihed var Haydns bevidste Krav — personlig Frihed ikke i samme Grad. Naar Haydn da færdes i det daglige Liv, er han den stille, patriarkalsk anlagte, ordenselskende, sirlige og pyntelige Borgermand. Men sætter han sig til sit Klaver (han arbejdede mest ved Instrumentet og stedse i fuld korrekt Paaklædning), da strømmer Idéer, lystige og kaade eller højtstræbende og højtidsfulde ind paa ham: han er helt Kunstner: fri, modig og glad. Dog ogsaa som Kunstner har Haydn sin Begrænsning, nøje sammenhængende med hans hele Personlighed.

Han kunde galant gøre Kur til Damerne, og han var langtfra uimodtagelig for Kvindens Tillokkelser; men han bemestredes ikke af disse Følelser, og som Brendel ganske aandrigt har sagt det, et højere kvindeligt Ideal var ikke gaaet op for ham. I hans Musik vil man da forgæves lede efter Toner, der klinger igen af en inderlig Betagethed eller erotisk Varme. — Haydn var en religiøs Mand; han bevarede gennem sit Liv en barnlig Tro paa et godt og kærligt Forsyn, og han tvivlede ikke om at staa under dets særlige Varetægt. Som god Katholik opfyldte han alle de ydre Former; allerede meget tidlig skrev han foran hvert paabegyndt Stykke Ordene: *In nomine Dei* og som Slutning: *Soli deo gloria* eller *Laus deo.* Men alt dette satte ikke hans Sjæl i stærkere Svingninger; han havde næppe tilkæmpet sig sin Tro, og han reflekterede ikke over den. Nogen dybere religiøs Bevægelse vil man ikke finde i Haydns klare og lyse Tonekunst, der er Mysticisme saa fjærn som noget[1]). — Haydn var kort sagt det 18de Aarhundredes gode Borger, der i tilfreds Ro saa op til sin Gud som til sin Landsfader. Han var for sund og jævn til at smittes af Tidens Sentimentalitet og overspændte „Sturm und Drang“. Han læste jo ikke engang de samtidige Forfattere. Praktisk tog Haydn først og fremmest paa sin kunstneriske Mission. Han var uddannet ad naturlig praktisk Vej, og enhver Æsthetiseren skyede han; kun ganske faa og rent naive, umiddelbare Ytringer har han efterladt sig om sin Kunst.

[1]) „Gud har givet mig et glad Hjærte, saa vil han nok tilgive mig naar jeg tjæner med Glæde (fröhlich).“

Om sin Arbejdsmaade har han saaledes en Gang udtalt: „Jeg staar tidlig op, og saasnart jeg har klædt mig paa, falder jeg paa mine Knæ og beder til Gud og den hellige Jomfru, at det atter idag maa lykkes for mig. Naar jeg har spist, sætter jeg mig til Klaveret og begynder at søge. Finder jeg snart noget, saa gaar det ogsaa videre uden synderlig Møje. Men kommer jeg ikke i Gang, da kan jeg mærke, at jeg har begaaet et eller andet Fejltrin og beder saa igen saa længe om Naade til jeg føler, at jeg har faaet Tilgivelse.“ Ofte har Haydn meddelt, at han for at komme i Stemning maatte sidde ved Klaveret og fantasere; først naar der da faldt ham noget ind, som var værdifuldt nok, begyndte han at notere noget op[1]). De saaledes undfangne Idéer udarbejdede han videre i Hovedet, og naar da alt var ham klart i Form og Udvikling, satte han sig til at skrive løs, men først „naar han var ganske sikker i sin Sag[2]). Som praktisk Musiker satte Haydn sig gærne ud over theoretiske Spidsfindigheder; han hævdede for sin Kunst den største Frihed. Hans foran citerede Ord om de Kunsten hæmmende Haandværker-Lænker passer godt sammen med hans Misfornøjelse med den lærde, men tørre Albrechtsbergers theoretiske Forbud mod Kvarter i den rene Sats. „Saadanne Kunstfærdigheder har ingen Værdi“, erklærede han og tilføjede: „Jeg vilde hellere ønske, at En vilde søge at komponere en i Sandhed ny Menuet“[3]).

Et Hovedtræk i Haydns Karakter var hans Beskedenhed. Den fandt sit Udtryk ikke blot i den ydmyge Maade, paa hvilken han omtalte sin egen Kompositionsvirksomhed, men ogsaa i hans milde Domme om andre Komponister, selv de der stode langt under ham („man hørte ham aldrig tale et dadlende Ord om nogen“), og endnu mere i den beundrende Anerkendelse overfor den langt yngre Mester, Mozart. Den Hengivenhed og Agtelse, disse to Kunstnere følte for hinanden, har givet sig mangt et Udslag i deres Breve og Udtalelser, skønnest maaske i Slutningsordene i en Skrivelse af 1787,

[1]) En mærkelig Ytring af Haydn og ikke i Overensstemmelse med det nys-udviklede er det, naar han ved anden Lejlighed udsiger: „Jeg skrev hvad der faldt mig for godt og berigtigede det bagefter efter Harmoniens Love. Andre Kunstgreb (?) har jeg aldrig brugt.“

[2]) I et Brev til Artaria (1788) skriver han endog: „For at komponere de tre Klaversonater til Dem besynderlig godt var jeg nødt til at købe et nyt Fortepiano.“

[3]) Mærkværdig profetiske Ord lige før Beethoven netop gjorde Forsøget i sine „Scherzoer“.

i hvilken Haydn afslaar at skrive en Opera for Prag og tilføjer: „Thi kunde jeg indprænte i enhver Musikvens Sjæl, i Besynderlighed i de Stores, Mozarts uforlignelige Værker saa dybt og med en saadan musikalsk Forstaaelse, med en saa inderlig Følelse, som jeg begriber og føler det: da vilde Nationerne kappes om at eje et saadant Klenodie indenfor sine Mure. Prag skal holde fast paa den Mand — men ogsaa lønne ham, thi uden det er de store Geniers Historie trist og giver Efterverdenen liden Opmuntring til fortsat Stræben. . . . Jeg vredes over, at denne eneste Mozart endnu ikke er engageret ved et kejserligt eller kongeligt Hof. Undskyld, at jeg kommer ud af Ligevægt: Jeg har den Mand saa kær.“

Tallet paa Haydns Værker er, selv naar man tager i Betragtning, at han opnaaede en forholdsvis høj Alder, forbavsende stort. At angive det nøjagtig er næppe muligt, og vil næppe nogensinde blive det; Haydn selv vidste ikke Tal paa sine Kompositioner. Det største Tal man har ment at kunne nævne er 1407 Værker — et svimlende Tal! Den langt overvejende Del af hans Frembringelser er instrumentale. Symfoniernes Antal har man i Reglen sat til 118, men Naumann[1]) vil rigtignok vide, at Fr. Wüllner, der har gjort sig til speciel Opgave at fremdrage Haydnske Værker, ialt kender 157 Symfonier af ham (et Spørgsmaal er det dog maaske, om de samtlige er ægte, thi, som foran nævnt, end ikke Haydns kyndige Biograf, Pohl, véd bestemt, om alle de Symfonier, der tillægges Haydn, virkelig er af ham). Af Strygekvartetter har Haydn skrevet 82, af Sonater 66, af Oratorier 5, af Messer 15, af Operaer 14, af Koncerter for forskellige Instrumenter 15, af Trioer og Divertissementer 47 — og hertil kommer saa hele Rækker af Sange (Lieder, flerstemmige Sange, Kanons, en af Haydns Yndlingsformer), mindre, kirkelige Kompositioner, talrige Baryton-Stykker, Hundreder af Valse og Menuetter (til festlig Brug), osv.

Haydn førtes, som vi har set, meget tidlig ind paa Instrumentalmusiken, for hvilken han viste sig at besidde en mere udviklet Evne end nogen hidtidig Komponist. Paa dette Omraade vandt han sit fremragende musikhistoriske Navn. Til Phil. Em. Bach, der, som vi har set, paa Instrumentalmusikens Omraade brød med de strænge polyfone Former, sluttede Haydn sig med ungdommelig Begejstring. Paa det Grundlag, Hamburger-Mesteren havde lagt i

[1]) „Musikgeschichte“, 2den Del (Kap. Haydn).

sine Klaversonater, byggede den unge Kunstner videre, idet han instinktmæssig følte, at der i denne ny Musikform var Spiren til en væsentlig ny Musik, der gav Plads for en friere Udfoldelse af Kunstnerpersonligheden.

Haydns klare, lidt nøgterne Aand droges derhos af de Bachske Værkers kloge logiske Opbygning. Men det var dog snart kun Formen han havde Brug for; selv bragte han med et nyt og ejendommeligt Indhold. Han udslettede i sin Musik det altfor sirlige og snørklede, der klæbede ved Bachs Sonater, hans Idéer var fastere, friskere og mere anskuelige. For det sværmeriske og dæmrende, der er eget for hans Forgænger, havde Haydn ikke synderlig Sans: han satte i Stedet lysere og enklere Stemninger, og søgte og fandt simplere og gennemsigtigere Udtryk for dem.

Disse sine muntre og lettilgængelige musikalske Idéer øste Haydn i ikke ringe Grad af en Kilde, der saa godt som ingen Betydning havde haft for den mere akademiske Phil. Em. Bach, men som fik det i des højere Grad for hans Efterfølgers Kunst, nemlig Spillemandsmusiken. Med den var han opdraget i Hjemmet, den mødte ham igen i Wien; paa Gader, ved Fester, i Balsalene sang dens lette Rytmer og glade Melodier sig ind i hans Sind. Disse er Grundpillerne for Haydns Kunst: den Bachske Sonate og den folkelige Vise og Dans. Ved Siden af dem spiller ganske vist ogsaa den italienske Musik en Rolle for Haydns Kunst, men ikke en saa afgørende som de to nævnte.

Lige op til de „Engelske Symfonier“ (altsaa omkring Aar 1790) er der nu udfra disse Udgangspunkter en stadig fremadskridende Udvikling at forfølge i Haydns Musik. Den første Kvartet og første Symfoni er smaa, korte Kompositioner, let Underholdningsmusik, i hvilken det kunstneriske Arbejde næppe mærkes som saadant. Men allerede i de følgende atten Kvartetter, dem Haydn i ungdommelig sprudlende Fylde skrev næsten i et Drag, yder han mere og mere, alt som han føler sig sikrere og sikrere i den Form, han dristig har overført fra Sonaten til Kvartetten. Og efter at han nu har erhvervet sig teknisk Dygtighed, en fast Haand til at forme sit Stof, vover han alt i den anden Symfoni (C-Dur) at byde et Orkesterværk, større i Udstrækning, fyldigere i Indhold og rigere i orkestralt Klædebon, end man hidtil havde kendt det. Da nu dette Forsøg lykkes, ligger den Vej, han skal vandre, banet for ham, der yderligere har en Støtte deri, at et Orkester, der ser op til ham

og gærne løser hver Opgave han stiller det, stedse staar til hans Raadighed.

Haydn er ofte kaldet „Symfoniens Fader“. Han er det. Med fuld Ret tilkommer denne Hæderstitel ham; thi han har lagt Grunden til denne Musikform, en af de betydningsfuldeste i den moderne Tonekunsts Historie. Der var ganske vist skrevet Symfonier før Haydns Dage; just i Aarene før hans Fremtræden vrimler Forlæggerkatalogerne med Symfonikomponist-Navne[1]). Men ikke blot er disse Navne glemte — eller huskes kun paa Grund af andre Fortjænester — i Virkelighed var de ikke Symfonikomponister i den Forstand, i hvilken vi, der kender den moderne efter Haydns Mønster byggede Symfoni, tager Ordet. Haydns nærmeste Forgænger og Forbilled, Phil. E. Bach, har saaledes skrevet nogle Symfonier. De rummer myndig og kraftig Musik, men hvilket Svælg er der ikke befæstet mellem dem og Haydns Symfoni. Sin egen Sonateform har Phil. E. Bach vel overført paa disse Orkesterstykker, men Spillet med de to Hovedmotiver, den rige og interesserende thematiske Behandling og den fyldige, afskyggede Orkestration — til alt dette, som Haydn indførte, findes der knap nok Spor[2]). Og hertil kommer endnu dette: Af den typiske cykliske Symfoniform findes der hos Haydns Forgængere, selv hos Phil. E. Bach, kun vage og usikre Antydninger. Symfoniens Stykker, før Haydns Tid aldrig flere end tre, var oftest ikke adskilte skarpt fra hinanden, og der var ikke tillagt hvert af dem selvstændig Betydning, samtidig med at en fælles Tanke forbandt dem — saaledes som Tilfældet er med Haydns og den efter ham følgende Symfoni. Tværtimod, efter Ouverturemønstret dannede de tre Stykker ét sammenhængende Hele, og den Andante (eller Adagio), der efter italiensk Forbilled indskødes mellem de to Allegroer, var oftest kun stedmoderlig behandlet, et Overgangsled uden selvstændig Betydning.

Denne ældre (tyske) Symfoni reformerer Haydn. Kan han saaledes end ikke siges at have skabt Symfonien, er det i hvert Fald hans Fortjæneste at have levendegjort dens Former, saa at de

[1]) Dog maa disse Navne tælles med en vis Varsomhed, idet man i hin Overgangsperiode øjensynlig ikke skiller skarpt mellem Symfoni i Betydning af Ouverture og det moderne Symfonibegreb.

[2]) Phil. E. Bachs Symfonier er noget yngre end Haydns første Symfonier. Men de ere ganske upaavirkede af disse og kunne derfor — let tilgængelige som de derhos ere — passende fremdrages som Eks. paa de før-Haydnske Symfonier.

Inzwischen Hr Pichl um es abgehende zu ergreifen an dich zu schreiben
einen andern beweiß deines fleisses erhielte ich vor kurzem durch Hr Himel
aus Berlin mit 3 quartetten und einer Sinfonie in Es in Taschen Format;
schöneres und prächtigeres kan man nicht mehr sehen, der Himel belohne deine
Bemühungen, du vergrösserst dadurch mein und dein Musicalisches Talent!
nur wünschte ich so sehr meines hohen Alters zu entledigen, um dir verschiedenes
neues von meiner arbeit mittheilen zu können – dieses aber – kan es doch noch
geschehen indessen lebe wohl, und liebe deinen alten Haydn – so fest dein
freund war, und bleiben wird. Amen

Mein Compl. an deine liebe gemahlin

Mein fürst wird noch zu ende dieses Monaths in Paris anlangen. besuche Ihn
Ich bitte dich auch den fürsten mich Addressirten schon lang liegen gebliebenen brief
aus zu lösen und anhero zu schicken

Fig. 25. Haydns Haandskrift.

kunde optage et almen menneskeligt Indhold, farvet af Kunstnerens Naturel. Ved sit Geni, sin Aandsklarhed og sin Flid gjorde Haydn denne Symfoni til det smidigste musikalske Udtryksmiddel, og hvilken Trang der dæmrende havde været tilstede til et saadant rigt Toneapparat, fremgaar tydeligere end af alt andet af den følgende Række Aarstal:

fra	1759	stammer	Haydns første Symfoni,
-	1764	—	Mozarts første Symfoni,
-	1788	—	Mozarts sidste Symfoni,
-	1790-94	—	Haydns Londoner-Symfonier,
og -	1799 (?)	—	Beethovens første Symfoni.

Hvilket mægtigt Geniernes Arbejde i disse fyrretyve Aar, og hvilken ihærdig betydningsfuld Kamp forud for de Beethovenske Symfonier, af hvilke den sidste skreves 1824.

Men foruden at gøre Symfoniens Former fyldigere og samtidig fastere og bredere, føjede Haydn et helt nyt Led ind i dens Organisme, idet han forøgede Stykkernes Tal med et fjærde: Menuetten[1]). Herved blev Symfonien et endnu mere mangfoldigt og nuanceret Udtryksmiddel. Menuetten, der staar som et særligt Vidnesbyrd om Haydns Stræben efter at folkeliggøre Instrumentalmusiken, blev hurtig det mest yndede Afsnit af Haydns Symfoni, ja af Symfonien overhovedet, indtil Beethoven afløste den med sin *Sherzo*, for hvilken Menuetten havde været den betydningsfulde Forløber. I Menuetten kunde Haydn nærme sig mere til Folkemusiken, end noget andet Sted, og give sit Lune og sin kaade Opfindsomhed frit Løb. Hele hans Liv igennem vedbliver Menuetten, selv i alvorligere og kunstfærdig udarbejdede Kompositioner at være en sollys, munter Plet, hvortil enhver Tilhører, selv den mest læge, lettelig har Adgang, hvor han kan fryde sig nogle Minutter og som han forlader lettere om Hjærtet og tilfredsere i Sindet. Og karakteristisk er det, at medens Haydn ellers, hvad straks nedenfor skal omtales, ikke lidet paavirkedes af det efterhaanden vundne Verdensry og af de Mozartske Kompositioner, blev Menuetten det Omraade, paa hvilket Forandring mindst kan spores; han gav ikke efter for Fristelsen til at gøre Menuetten finere, mere „salonfähig“, han

[1]) Om Haydn er den første, der overhovedet har indført Menuetten som et Led i Symfonien, vides ikke bestemt, men sikkert er han den første, der bevidst og konsekvent har givet den sin Plads deri.

idealiserede den ikke. Tværtimod (som Otto Jahn siger) „han afklædte den sin fornemme Værdighed; han tog den som Borgerfolk dansede den og forstod at lægge ind i den en folkelig Munterhed og et Lune, der oprindelig var denne Dans fremmed. Gemytlig Glæde og Jovialitet, munter Spas og Lojer, der ikke var standsmæssige nok for Noblessens Saloner, vidste han at bringe til sin Ret. Han var uudtømmelig i Indfald, Overraskelser og Vittigheder af enhver Art uden at gaa over Stregen eller blive ordinær — og det samtidig med, at den kunstneriske Formbehandling var i høj Grad fint beregnet og aandrig“ [1]).

Et tilsvarende grundlæggende Arbejde som paa Symfoniens Omraade udrettede Haydn ogsaa for Strygekvartettens Vedkommende. Hellerikke her var han med Hensyn til selve Kombinationen af Instrumenterne uden Forgængere (jfr. hvad der i 1ste Del er meddelt om Leos Kvartetter), men atter her fordunkler han fuldstændig disse sine Forgængere. Haydns Gærning paa dette Felt svarer omtrent til hvad der er meddelt om Symfonien. Forbilledlig har den italienske Kvartet staaet for ham (allerede Navnet tyder derpaa: *Quadro, Quartetto*), men afgørende Betydning har det, at han som Mønster benytter den Bachske Sonate, overfører den paa Kvartetkomposition som paa Symfoni. Og væsentligt er det derhos, at han frier Strygeinstrumenterne fra den Generalbas, som aldrig savnes i den italienske Kammermusik. Det betyder dels, at han giver Kvartetten større Liv og Bevægelighed, dels at han bringer den det folkelige nærmere ved at fjærne det Moment deri, som særlig henviste den til de Fornemmes Sale. Spillemandsmusiken gør atter her sin Indflydelse gældende.

Otto Jahn udtaler et Steds, at Kvartetten for Haydn er „det naturlige Udtryk for hans musikalske Stemning“; og sikkert er det i alt Fald, at det ikke er ringere eller mere begrænsede Idéer, der rummes i disse Kvartetter end i Haydns andre Instrumentalkompositioner. Her, hvor han er afskaaret fra at virke gennem den rigere Afskygning, som Orkestret eller de forskelligartede Instrumenter frembyder, maa man da dobbelt beundre den stadig sprudlende friske Opfindsomhed, den Finhed og tekniske Overlegenhed,

[1]) I denne Sammenhæng maa det ogsaa fremhæves, at Haydn synes at have været den første, der — ubevidst paavirket af Ouverturen — indledede Symfonien med en kort, langsom Sats: disse Adagioer, der hos Haydn som senere hos Beethoven bidrager til at give Toneværket en vis højtidsfuld Holdning og fremkalder en spændt Forventning overfor den Allegrosats, der skal komme.

Kvartetterne næsten altid præges af. Haydns Bestræbelse gik ud paa at give hvert af disse fire Instrumenter sin selvstændige Betydning, og det lykkedes ham snart at bringe dem i Stand til at give et fyldigt Udtryk for hans musikalske Ideer. Han naaede et fuldendt Mesterskab i Brugen af dette firdelte Instrument, og overdrog det fuldt uddannet til sin mægtigere Efterfølger Ludwig v. Beethoven, hvis Kvartetter er en direkte Fortsættelse og Udvikling af de Haydnske, uden hvilke de end ikke kunde tænkes. Som Kvartetkomponist er Beethoven langt mere i Slægt med Haydn end med Mozart.

Med disse sine Symfonier og Kvartetter — de mest kendte og typiske Former for Haydns Instrumentalmusik — „fremkaldte Haydn et formeligt Omslag i det offentlige Koncertliv“ (Pohl). I Ordets bedste Forstand populariserede han Musiken. Hans Mission gik her i dobbelt Retning: paa den ene Side at forædle Folkemusiken, paa den anden Side at vække det „fine“ Publikums Sans og Deltagelse for det folkelige Drag i Musiken. Haydn skaffede dette folkelige Adgang og Adkomst til Koncertsalen ved den stadige friske Humor og vittige Opfindsomhed, hvormed han behandlede det og ikke mindre derved, at han aldrig henfaldt hverken til Trivialitet eller Plumphed, der kunde trætte eller støde den mere kræsne og luttrede Smag. Haydns Kærlighed til og Forstaaelse af det folkelige Moment i Musiken var lige saa stor som hans kunstneriske Sikkerhed. Selv naar hans Lune spiller aller lystigst og hans Motiver er nærmest i Slægt med Dansens og Visens løsslupne Kaadhed svigter Herredømmet over sig selv ham ikke, saalidt som Selvkritiken. Saaledes bragte Haydn det dertil, at Kunst-Musiken ikke længere blot havde hjemme i Kirken eller paa Operascenen men ogsaa i Koncertsalen og i Hjemmene; og offentlige Koncerter blev nu ikke blot en Præsentation af Virtuoser, men et forfriskende og berigende Led i kunstinteresserede Menneskers Nydelser. Ogsaa paa dette Punkt beredte Haydn saaledes Vejen for sine store Efterfølgere.

Oprindelig blev Haydns Instrumentalmusik væsentlig betragtet som en selskabelig Adspredelse[1]). Af hans Symfonier og Kvartetter spilledes to, tre Stykker paa samme Aften. Det galdt da om stadig at holde Opmærksomheden fangen; knap og nem i Formen, fuld

[1]) Jfr. herved hvad foran er meddelt om Kritikens Modtagelse af Haydns ældre Arbejder.

af lystige og morende Enkeltheder maatte denne Musik være. Efterhaanden stillede Haydn imidlertid større Krav til sig selv og derigennem ogsaa til Tilhørerne. Naar Haydns Musik saaledes (hvad ogsaa foran er fremhævet) ændres og udvikles, da beror dette selvfølgelig først og mest paa, at Komponistens Personlighed vokser, at hans Idéer bliver betydeligere og hans Erfaring rigere. Men utvivlsomt havde ved Siden deraf to ydre Omstændigheder deres store Betydning: Dels Indflydelse fra Mozarts Kunst, dels den engelske Rejse og den deraf følgende større Følelse af eget Værd og Betydning.

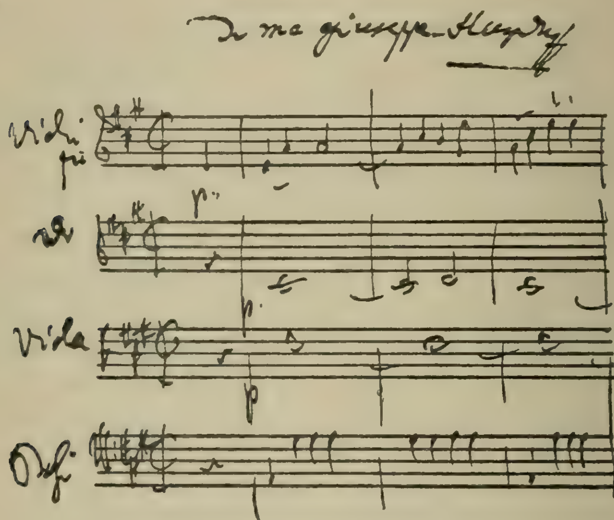


Fig. 26. Haydns Nodeskrift.

Skønt Mozart var hele 24 Aar yngre end Haydn, lod denne, der ubegrænset beundrede den yngre Kunstner, sig villig paavirke af hvad Mozart havde forud for ham: den blødere og smidigere Formsans, det ømmere og yndefuldere Indhold og den lettere og indsmigrende Udtryksmaade; men hin „extreme Formfuldendelse“ (Th. Helm i „Beethovens Streichquartette“), der hos Mozart kan blive som en Hæmsko for Udfoldelsen af de musikalske Idéer, er ikke i den Grad det fremherskende i Haydns Instrumentalmusik; derfor synes undertiden Mozarts Instrumentalmusik mere ældet end Haydns, med dens friere, ja lunefulde Udfoldelse af Kunstnerens Idéer.

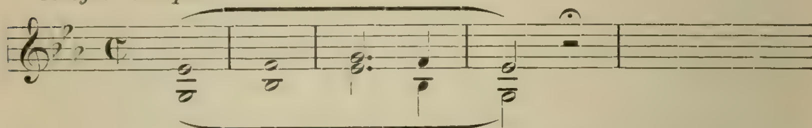
Det er vel nærmest en Smagssag, om man, som f. Eks. Riehl (i „Musikalische Charachterköpfe" II), vil foretrække den før-Mozartske for den efter-Mozartske Haydn. Sikkert nok er det, at den tidligere Haydn er mere umiddelbar, mere naiv og mindre bevidst i sin Spøg end den senere. Det kraftfulde, oprindelige, ofte lidt kantede og haarde i ældre Haydnske Kompositioner erstattes maaske knap nok af Ynden, Koketteriet og Elegancen i de senere[1]).

Ved Siden af Mozarts Musik fik saa Haydns „evropæiske Ry" ganske naturlig Indflydelse paa hans Frembringelser. Allerede i de seks Parisersymfonier mærker man Haydns Stræben efter at vise sig det franske Selskabs Fordringer værdig, og endnu større Spore var Kaldelsen fra England for ham. Han „voksede med sine større Maal", som Schiller siger. Paa den ene Side vilde han give noget vægtigere og betydeligere, mere vækkende og interesserende, nu da Nationerne lyttede til hans Musik, end da han spillede for at fornøje en Esterhazysk Fyrste; paa den anden Side gjorde det rigere Verdensliv, han kom i Berøring med, sin Indflydelse gældende paa ham; hans Syn udvidedes; hans Personlighed uddybedes og han blev klarere paa, hvad han selv og hans Kunst var værd; han følte sig friere, sikrere og mere overlegen end nogensinde før; han svinger sig til disse sin klassiske Musiks Højder, hvorfra han kan lade sit glade Lune spille i fuldt Sollys og sin rene usammensatte Sjæl tone ud i den ophøjede eller muntre Musik, der vel nok, naar alt kommer til alt, er det ypperste Udtryk for hans Kunst og Personlighed.

Haydn fastslog imidlertid ikke blot de instrumentale Musikformer, han viste ogsaa, hvorledes der skulde arbejdes i dem. Her er det hans store Fortjæneste at have tillagt den thematiske Udarbejdelse en saadan Betydning, at hans Musik paa dette Punkt repræsenterer en væsentlig ny og saare frugtbar Kompositionsmaade. Hvor bevidst hans Stræben i denne Retning var, fremgaar af hans egne Værker, betragtet efter Tidsfølgen. I de ældste Symfonier og Kvartetter er der kun ringe Spor af thematisk Arbejde; men alt som Haydn

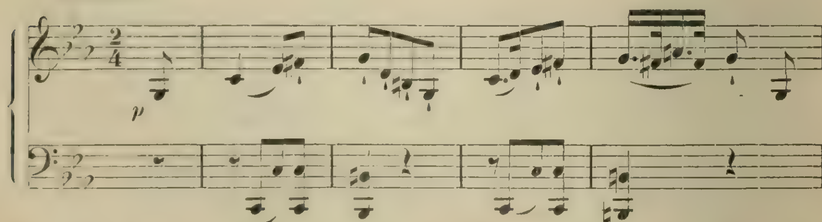
[1]) Tydelig spores f. Eks. Mozarts Indflydelse paa Klaversonatens Omraade. I sine tidligere Klaversonater (en Genre, der ikke følger Skridt med Haydns øvrige Instrumentalmusik) er han ligesaa vaklende og famlende som Ph. E. Bach og hans Samtidige, hverken den egentlige Sonateform eller nogen fast cyklisk Kombination findes hos ham. Vi træffer Sonatesatser med kun et Thema, og Sonater, der slutter med Menuetten. Den „Mozartske Symmetri" fik her afgørende Betydning for Haydn og, de faa Sonater af denne, der er naaet ned til vore Dage, er efter-Mozartske.

skrider frem i personlig og kunstnerisk Udvikling, bliver det en mere og mere fremtrædende Side af hans Kompositioner. Han aabenbarer en stadig voksende Interesse for og Evne til at tumle med sine Themaer, for at vende og dreje dem, belyse dem fra alle Sider, aftvinge dem ny Overraskelser, kombinere dem med hinanden o. s. v. Med sin store kontrapunktiske Viden og Formaaen naaede Haydn her et sandt Mesterskab. Det er ofte forbløffende at se, med hvilken endeløs Opfindsomhed han bygger sine Modulationssatser op over et tilsyneladende lidet sigende Motiv, som f. Eks. dette, af Finalen af *Es-Dur*-Symfonien (Nr. VIII af de engelske Symfonier).



eller at lægge Mærke til, hvilke dristige hovedkulds Spring han vover (fra en Toneart til en anden ganske fjærn) og dog altid med katteagtig Lethed og Elegance i en enkelt smidig Vending falder ned fast og sikkert netop der, hvor han skal være. Atter her er Haydn Beethovens Forløber (Mozarts Kompositionssæt er et væsentlig andet), Forskellen bestaar egentlig kun deri, at de Motiver, Beethoven tumler med, er større og vægtigere. Kunsten er den samme.

Ogsaa Haydns Benyttelse af Variationsformen er forbilledlig for Beethoven. Denne Evne til atter og atter at vende tilbage til det samme Thema, give det nye Skikkelser eller omslynge det med smykkende Arabesker og saaledes stadig holde Interessen vedlige og underholde besad Haydn fremfor nogen tidligere Komponist, og Satser som Allegrettoen i *Militær*-Symfonien eller den nysnævnte *Es-Dur*-Symfonis



er virkelig Prototyper for Beethovens Andanter i Eroica eller C-moll Symfonien.

Gennem sine talrige Symfonier udviklede Haydn i høj Grad Orkestrationen; atter paa dette Punkt efterlod han det kunstneriske Materiale, han havde haft under Hænder, forbedret og forøget. Selv med de Musikere i Erindring, der udrettede noget i instrumentatorisk Retning (f. Eks. Gluck), tør man vel sige, at Haydn var den første Komponist med udpræget Orkestersans. I denne Henseende har naturligvis hans nøjere Samliv med Orkestret haft sin store Betydning. Haydns hele Instrumentationsmaade stod imidlertid i Forbindelse med hans Musiks homofone Stil. Denne anviser en gruppevis Fordeling af Instrumenterne og den giver rigelig Lejlighed til at udnytte selvstændigt hvert enkelt Instruments Styrke og Ejendommelighed. For orkestrale Kombinationer og Tonefarver havde Haydn det fineste Øre. Studiet af hans Partiturer lærer, hvor klogt og vittigt, aandfuldt og poetisk han bruger sine beskedne orkestrale Midler, samtidig med at han stadig bevarer en sund Naturlighed, aldrig bliver søgt eller ophøjer Instrumentationen til selve Hovedsagen.

Haydns oprindelige Orkester bestod (som almindelig paa den Tid) af Strygere plus to Oboer og to Horn. Senere føjede han til Fløjte og Fagot (hvis humoristiske Karakter han vel vidste at fremdrage), hvortil atter kom Trompet og Pauke og endelig Klarinet, et Instrument Mozart havde lært ham at benytte. Det Orkester, med hvilket Haydn saaledes arbejdede og den Maade paa hvilken han benyttede det, er væsentlig det samme, vi endnu træffer hos Beethoven. Og den klassiske Ligevægt, der præger Haydns Instrumentation, er det oprindelige Mønster for Beethoven, der vel nok efterhaanden frigør sig for det lidt skematiske i sin Forgængers Arbejdsmaade.

Det er i Haydns Instrumentalmusik — langt mere end i hans Sange, Messer, Oratorier o. lign. — at man maa søge hans musikhistoriske Betydning og finde Udtrykket for hans Kunstnerejendommelighed. Om nogen stadig personlig Udvikling, saaledes som vi træffer det hos Beethoven, er der imidlertid ikke Tale hos Haydn, tværtimod, hans aandelige Syner er ikke uden en vis Begrænsning, og hans Idéer har unægtelig nogen Ensformighed, som sjældnere mærkes i den musikalske Udarbejdelse. Dette vil meget vel forstaas, naar man mindes de Bidrag, der i det foregaaende er givne til Opfattelse af Haydns Personlighed. Han var alle Dage ligesaa jævn som sin Musik. Han var omtrent Idealet af det 18. Aarhundredes gode (og nyttige) Borger; op mod de svimlende Højder rettede han ikke sit Blik.

Hæve sig op over sin Tid hverken mægtede eller vilde han. Sundhed og Ærlighed var ham lige saa kære, som Sværmeri og Unatur var ham forhadte. Han var ingen Himmelstormer, han fødtes ikke med mægtig Fantasi eller Anlæg til Dybsind — og han savnede ikke disse Egenskaber. I det væsentlige præges hans Musik af glad Tilfredshed og sjælelig Harmoni, og ofte giver disse Egenskaber sig potenseret Udtryk i den Humor, der er saa ejendommelig for Haydn, og i Virkeligheden en musikalsk Nydannelse, der skyldes ham; en Humor, der med Rette er kaldet „klassisk“, thi selv i kaad Lystighed kommer Haydn ikke ud af Ligevægten, han sætter sig selv sine Grænser og overskrider aldrig et vist harmonisk Jævnmaal.

Vistnok kan da Haydns Musik i vore Øren ofte klinge noget trættende ens, og forekomme lidt for borgerlig og altfor glasklar og gennemsigtig. Man maa dog ikke glemme, at mangt et Stykke, der synes let henkastet, rummer Værdier af kunstnerisk Finhed og Arbejde, og at Haydns Musik mangen Gang (mest i Strygekvartetterne) har en bedaarende sart, ja helt ætherisk Karakter; men længe dvæler han rigtignok ikke i slige Stemninger, ja ægte humoristisk afbryder han dem undertiden med en overraskende Kaadhed som i Angst for at blive sentimental.

Idet vi til Slutning gaar over til at omtale Haydns to vigtigste Vokalværker sammenfatter vi, hvad foran er udviklet om Haydns Gærning paa Instrumentalmusikens Omraade i Pohls rammende Linjer:

„Haydn har udarbejdet de forefundne ufærdige Former og givet dem hint faste Grundlag, hvorpaa hans Efterfølgere kunde bygge videre. Han udvidede disse Former, berigede dem med livskraftigere, udtryksfuldere Elementer, overførte dem fra Sonate til Kvartet og Symfoni og vidste ved genial Anvendelse deraf at erobre det største Omraade for Orkestret. Med Rette anses han derfor som Fader til, ja som den egentlige Skaber af den hele Instrumentalmusik.“ —

Blandt Haydns Vokalværker indtager i Nutidens som i Samtidens Øjne „Skabelsen“ og „Aarstiderne“ ubetinget den første Plads. Selvfølgelig finder vi i disse Værker væsentlig det samme musikalske Hovedpræg som i Haydns Instrumentalmusik. Som ejendommelig bør kun fremhæves den ganske naive, alt andet end mystiske Karakter af Haydns Religiøsitet saaledes som den kommer frem i disse Værker. Man kan næppe tænke sig en større Modsætning til Seb.

Bachs underfulde, dybe Kunst end dette Eksempel paa det 18. Aarhundredes Kirkemusik. — Der er i Haydns Oratorier vel nogen Tilslutning til Händel, f. Eks. i de store Korsatser, men dog langt mindre end man skulde have ventet, aldenstund hans Ophold i og Indtryk fra England med dets Händelsdyrkelse jo gav ham Impulser til Oratoriekomposition. Nærmere staar vel Haydn særlig i „Skabelsen“ saadan italieniseret og operamæssig holdt Kirkemusik som Grauns, og dennes i sin Tid berømte „Jesu Tod“ o. lign. bestaar af Arier og kombinerede Numre (Duetter og Terzetter), der ofte har et theateragtigt og for vor Opfattelse lidet kirkeligt Præg. Men Haydns Stil er dog en hel anden. Han er ædlere og naturligere end sine Forgængere, han skyer alt pralende og bravourmæssigt og søger tværtimod, selv hvor han, som i „Skabelsen“, staar overfor verdenskabende Begivenheder, at drage det jævne og idylliske frem. Al hines Bombast og falske Følsomhed er fjærn fra Haydns inderlige og barnlige Gemyt.

Haydn anvendte i „Skabelsen“ det Mesterskab i Instrumentationskunst, han havde erhvervet sig, til geniale Tone-Skildringer af den tarvelige Teksts Scener og Ord. Skabelsen begynder med en *Vorstellung des Chaos*, i hvilken Instrumenterne paa en prægtig Maade illustrerer de ejendommelige og aandrige musikalske Idéer, og senere hen, rundt om i Oratoriet, bruges Orkestret paa denne „skildrende“ Maade. Ogsaa i denne Henseende er Haydn en Foregangsmand og endnu mere er han det i sit nok saa skønne sidste store Værk, i „Aarstiderne“.

Forunderligt at dette store Værk, der rummer saa megen Ynde, Friskhed, Livsglæde og indtagende Nydelsestrang overfor Naturen, er skrevet af en Olding! Der er ganske vist mattere, mere forældede Partier deri, men store Dele deraf har holdt sig uberørt til vore Dage. I „Aarstiderne“ tager den skildrende Musik helt Overhaand, her „skildres“ Vinterstorme, Foraarets Blomsterduft, Insekternes Svirren, Lammets Spring og Fiskens Svømmen o. s. v. — alt ganske vist paa en udvortes Maade, der ofte afvæbner ved sin Naivetet. Men selve dette, musikalsk at skildre navnlig Naturfænomener, er en Idé, Haydn vel ikke er Fader til, men som han i alt Fald har gennemført med større Omhu og Kærlighed end nogen Komponist før ham.

Stoffet til „Aarstiderne“ er taget lige for Haanden, fra det daglige Liv paa Landet. At gengive dette musikalsk i ganske jævne og almenforstaaelige Toner er en Tanke, der selvfølgelig ikke staar kultur-

historisk isoleret, men tværtimod hænger sammen med de engelske og franske Bevægelser henimod Naturen som en Idealtilstand og som jo alt havde givet sig Udslag i det tyske (Hillerske) Sangspil (jfr. I Del, p. 602 ff.). Idet Haydn optog denne Tanke og gav den ny og kraftig Næring, staar han atter paa dette Punkt som den, der vistnok fuldtud bunder i det forrige Aarhundrede, men dog peger frem mod det kommende.

FJERDE KAPITEL.

W. A. Mozart.

Den Mozartske Familie[1]) stammede fra Augsburg; her var Leopold Mozart født i en beskeden Bogbinderfamilie. Hans Lyst til videnskabeligt Studium førte ham til Salzburg, ved hvis Universitet han studerede Jura, medens han fattig og uden Hjælp hjemmefra maatte ernære sig ved sin Musik, for hvilken han tidlig havde vist Anlæg. I Længden blev dog denne Kamp for Livsopholdet ham for haard, han opgav Juraen og blev først Kammertjener hos en Grev Thurn, senere Violinist i det ærkebiskoppelige Kapel og steg hurtig lige til Vicekapelmester. Leopold Mozarts Navn er alt nævnt i Kapitel II; han var en af de Musikere, der tog Del i Arbejdet paa Sonatens Udvikling og han fik ikke ringe Fortjæneste af Violinspillets systematiske Studium ved sin Violinskole, der oversattes paa Fransk og Hollandsk og gjorde sin Forfatter bekendt langt udover Salzburg. Leopold Mozart skrev iøvrigt baade Operaer, Oratorier, Messer, Serenader og alle Slags Lejlighedsarbejder, og nød det Ry, at han meget havde fremmet Musikudviklingen i Salzburg. Men da hans tvende Børn tidlig røbede deres forunderlige Musikbegavelse, opgav han sin egen Kunstner-Virksomhed for helt at ofre sig for sine Børns Uddannelse. I Aaret 1747 ægtede han Anne Marie Portlin; i dette Ægteskab fødtes der dem syv Børn, men kun to levede udover de første Børneaar,

[1]) Den vigtigste Mozart-Biografi er O. Jahns fortræffelige Værk: W. A. Mozart I—II., 3. Opl. 1891, foruden til den henvises til Niemtscheks Biografi (Prag 1798), G. N. Nissens, Oulibischeffs, Nohls, Meinardus' og V. Wilders Biografier samt til Köchels udmærkede Fortegnelse over Mozarts Værker, til Wurzbachs Mozart-Buch, Nohls Mozarts Briefe, Nottebohms Mozartiana, Prochazkas Mozart in Prag, Freisaufs Don Juan m. m.

det var Maria Anna (kaldet Nannerl), f. 30. Juli 1751 og Wolfgang Amadé[1]), f. 27. Jan. 1756.

I det skønne Salzburg kom Mozart saaledes til Verden, i dette „Stykke Paradis i Tyskland“ som man har kaldt den lille Klippeby. Det er, som om en Luftning fra Italien her er trængt op til det mørkere og alvorsfuldere Land Nord for Alperne. Naturen er rig og yppig, Landskabet med de høje Klipper og brusende Floder af en indtagende Ynde, Himlen høj, ren og blaa og de Bygninger, som Kunsten har skabt, har som en uvilkaarlig Følge deraf faaet det samme Præg som Italiens Kirker og Slotte. Da Salzburg derhos var Ærkebiskoppens Sæde, udfoldede den katholske Kirke her al sin Pragt ligesom i de store italienske Byer. I denne yndefulde Stad, hvor Italiens Natur og Kunst omgav tyske Borgere, voksede Wolfgang Mozart op — der er heri ligesom noget bestemmende for hele hans Liv og Kunst[2]).



Fig. 27. Mozarts Fødehus.

Mozarts Hjem var et fuldtud lykkeligt. Af den righoldige Samling Breve fra ham, der er opbevaret, fremgaar det tydeligt, at Familiens fire Medlemmer var sjældent nær og inderlig knyttede til hinanden. Leopold og hans Hustru mødtes i Kærlighed til og Opofrelse for Børnene. De kaldtes „det smukkeste Par i Salzburg“, men var forøvrigt indbyrdes saare forskellige. Medens man ret hurtig kommer paa det Rene med Moderens Personlighed — hun var en elskværdig, godlidende, lidt magelig og ikke synderlig udviklet Kvinde med et livligt Sind og et Hang til det komiske og djærve, som gik i Arv til Sønnen — frembyder det sine Vanskeligheder at blive helt klar over Faderens Karakter. Han er da ogsaa bleven bedømt højst forskellig. Hvad Wolfgang har taget i Arv fra ham er vel

[1]) Med disse Navne kaldte Mozart sig helst; hans Døbenavn var Johannes Chrisostumus Wolfgang Theophilus. Amadé er en fransk Udgave for Theophilus.

[2]) Se i samme Retning Lamartine: *Entretiens familiers.*

nærmest Retsindet, Ærligheden og Pligtfølelsen; men selv disse Egenskaber havde hos Leopold et andet, mere nøgtern og skarpt Præg end hos Sønnen og ellers synes denne kun lidt at have lignet Faderen. Betydningsfuldt til Bedømmelse af denne Personlighed turde det Træk være, at han, den fattige Bogbindersøn, ikke vilde nøjes med de Kaar, Livet nærmest havde at byde ham. Han stræber højere og han vælger Juraen som det Studium, der skal føre ham frem: Vidnesbyrd om hans Ærgærrighed, Viljekraft og Sans for det forstandsmæssige og praktisk-fornuftige. Det Træk af Herskesyge, som aabenbarer sig hos Leopold Mozart og som senere hen kan antage en saadan smaalig Form, at man uvilkaarlig frastødes deraf, kan ogsaa ret vel forstaas som den tarvelige Mands Selvfølelse over ved egen Kraft at have skabt sig sin Stilling. Ved Siden af at være Jurist var Leopold Mozart imidlertid en god Del af en Kunstner, han forstod derfor ganske vel, hvad der rørte sig i hans langt rigere begavede Søn, men ogsaa paa det kunstneriske saa han gennemgaaende noget nøgtern og „praktisk“ og de friere, sartere Bevægelser i Sønnens Kunstnersjæl kunde han med sin mere smaatskaarne, jordbundne og haarde Natur ikke ret opfatte. — Wolfgang Mozarts Livshistorie vil imidlertid bringe de bedste Bidrag til Forstaaelsen af de to Mænds Ejendommeligheder og indbyrdes Forhold; lige til sin Død (1787) spillede Leopold en væsentlig Rolle i Sønnens Liv.

De ofte gentagne, mere eller mindre udsmykkede Beretninger om Wolfgang Mozarts forunderlig tidlige musikalske Udvikling har, som Jahn gør opmærksom paa, deres eneste Kilde i et Brev, som Hof-Trompeter Joh. Andr. Sachtner, en dygtig Musiker og litterær dannet Mand, skrev til Mozarts Søster paa hendes Opfordring, og som er dateret ikke længe efter Mozarts Død (nemlig 24. April 1792). Heri fortæller Sachtner, hvorledes allerede fra de første Barneaar de Lege, der skulde interessere Mozart, maatte dreje sig om Musik. Naar hans Legetøj bares fra en Stue til en anden, maatte altid En gaa i Spidsen og synge eller spille en Melodi. Den, der legede saaledes med ham, sluttede han sig til med den kærligste Hengivenhed; ofte kunde han ti Gange om Dagen spørge, om man holdt af ham og naar Svaret i Spøg lød benægtende, stod de klare Taarer ham i Øjnene. Han var en vild, hæftig og stolt Natur og havde han ikke faaet en saa „fordelagtig god Opdragelse, kunde han være blevet en ryggesløs Gavtyv.“ Egentlig forfængelig var han ikke,

men han vilde ikke spille, medmindre hans Tilhørere vare virkelige Kendere, ofte maatte man narre ham i denne Henseende forat faa ham til at spille. Hans Naturs underlige nervøse Sarthed gav sig til Kende i hans Skræk for stærke Toner, Trompeten havde han lige til sit 10de Aar en sand Rædsel for; ja da Faderen en Gang forat vænne ham af dermed, bad Sachtner blæse en stærk Tone imod ham, faldt Drengen omkuld og var lige ved at faa Krampe.



Fig. 28. Leopold Mozart.

Om hans tidlige Udvikling berettes iøvrigt: Da han var 4—5 Aar gammel, traf Sachtner og Faderen ham beskæftiget med at skrive en Klaverkoncert. De lo først af den barnlig ubehjælpsomme Opskrift, men ved at se nærmere derpaa, erkendte de „hvorledes alt var rigtig „sat“ efter Reglerne; men kun saa overordentlig svært, at intet Menneske vilde være i Stand til at spille det.“ Fra en lidt senere Tid, fra Wolfgangs syvende Aar fortæller Sachtner, hvorledes Drengen en Aften, da der spilledes Trioer i Faderens Hjem, bad om at maatte spille den anden Violin, idet han mente, at man

ikke behøvede at have lært noget forat spille en anden Violin. Faderen gav ham da Lov til ganske sagte at spille med efter Sachtners Noder. Til sin store Forbavselse opdagede da denne, at han var helt overflødig, han lagde stille sin Violin tilside, og medens Taarerne trillede Leopold Mozart ned ad Kinderne, spillede de hele seks Trioer igennem paa denne Maade.

Wolfgang var fire Aar gammel, da hans Undervisning i Klaverspil begyndte. Det var Faderen, der — først halvt i Leg, senere i stræng Alvor — underviste ham og Søsteren, og nogen anden Lærer har Mozart egentlig ikke haft. Et gammelt Nodehæfte, opbevaret i *Mozarteum* i Salzburg, indeholder de første Smaastykker, Faderen lod ham spille; det er korte Menuetter, Variationer af samtidige Komponister som Apell, Wagenseil og lign., ordnede efter den stigende Vanskelighed. Ved en af Menuetterne har Faderen skrevet: „Denne Menuet lærte Wolfgang i sit 4de Aar.“ Kun noget over et Aar derefter begyndte der at vaagne Kompositionslyst hos Drengen; ved Klaveret satte han med barnlig Glæde Smaastykker sammen, som Leopold Mozart maatte skrive op for ham; de første Stykker er dateret 11. Maj og 16. Juli 1762.

Forinden havde Leopold Mozart gjort det første Forsøg med de Kunstrejser, der skulde opfylde det meste af Wolfgangs Ungdomsaar, idet han i Januar Maaned havde besøgt München og ladet Wolfgang og Nannerl spille offentlig. Selvfølgelig vakte Børnene den største Beundring og allerede i September gik Rejsen til Wien. Deres Ry var ilet forud og saare venlig modtoges den mærkelige Musikerfamilie af det kunstelskende Hof; navnlig den smukke og livfulde Dreng bedaarede alle. Kejseren, Karl VI, kaldte ham en lille Heksemester og foranledigede ham til det Kunststykke, hvormed Barnet senere gjorde Furore rundt om i Europa: at spille paa et Klaver, hvis Taster vare dækkede af et Klæde. Sit Spil tog Wolfgang meget alvorligt og med en næsten komisk Selvfølelse forlangte han, da Tilhørerne ved Hofkoncerterne ikke saa ham synderlig sagkyndige ud, at „Hr. Wagenseil skulde komme, han forstod det.“ Det indtagende barnlige hos Wolfgang er bevaret i den lille Anekdote, der beretter, hvorledes han glider og falder paa det glatte Parketgulv og hjælpes op af Marie Antoinette, medens en Søster til hende fornemt ser til. Mozart siger da til Erkehertuginden, der hjælper ham: „De er rar, Dem vil jeg gifte mig med — af Taknemmelighed, for hun var god mod mig, mens hendes Søster

slet ikke brød sig om mig". Meget stolt var Drengen over, at han havde faaet Lov til udenvidere at springe op paa Keiserinde Marie Theresias Skød og kysse hende. Senere i Paris sagde han om Mdm. Pompadour, der ikke satte Pris paa hans Kærtegn: „Hvad er hun for En, at hun ikke vil kysse mig. Mig har jo selve Kejserinden kysset."

Efter Wienerrejsen begyndte Wolfgang, maaske foranlediget ved den nysfortalte Begivenhed, at lære at spille Violin og kort efter kom Orgelspillet ogsaa med og denne Undervisning blev sagtens fortsat paa Kunstrejserne, der atter begyndte i Foraaret 1763. Maalet var egentlig Paris, men foreløbig besøgtes en Række sydtyske Byer som München, Heidelberg, Mainz, Frankfurt, hvor Goethe hørte sin lille Navner spille („Jeg var selv omtrent 14 Aar og husker ganske tydelig den lille Mand med sin Paryk og Kaarde"[1]). Over Køln, Aachen og Bryssel naaede Familien endelig i November Maaned Paris. Dens vigtigste Støtte i den store Verdensby blev den ogsaa i Kap. I omhandlede Baron Grimm. Som Musikenthusiast, som Tysker og som Journalist var han trefold interesseret i den lille Virtuos' Præstationer; og det skyldtes hans Indflydelse, at han kom til at spille ved Hoffet. Ikke alene her, men ogsaa ved to senere givne Koncerter for den fornemme Verden vakte Børnene den største Beundring, Wolfgang særlig ved sin Evne til at improvisere og til at spille og akkompagnere fra Bladet[2]). I Paris udgav Faderen Wolfgangs *fire Sonater for Klaver og Violin,* Mozarts tidligst trykte Komposition.

Efterat have erobret det fornemme Paris drog Familien Mozart videre til England, hvor man ankom i April 1764 og fik en Modtagelse ved Kong Georg IIIs Hof, der „var ubeskrivelig og ikke lod os tænke paa, at det var Kongen og Dronningen af England". I Modsætning til Pariserforholdene var der ved det engelske Hof en virkelig levende Musikinteresse og i Begyndelsen var Opholdet i London vel Glanspunktet af denne Kunstrejse. Leopold Mozarts Breve strømmer over af Lyksalighed og Stolthed over hans Børn. „Det han kunde i Salzburg er den rene Skygge mod, hvad han nu kan" — „min lille Pige er med sine tolv Aar en af de dygtigste Klaverspillere i Evropa, og den stormægtige Wolfgang kan i sin otte-Aars Alder alt, hvad man kan forlange af en Mand paa fyrre-

[1]) „Gespräche mit Eckermann".
[2]) Dobbelt vanskelig den Gang, da Partiturerne kun angav Grundbassen.

tyve Aar." — I London lærte Mozart ogsaa den i Kap. II omtalte Johan Christian Bach at kende. Bach, der beklædte en betydelig musikalsk Stilling i Englands Hovedstad, tog sig med største Interesse af Wolfgang, han spillede og improviserede med Drengen, der fattede en inderlig og stedse varende Hengivenhed for den talentfulde, livsglade Musiker. Gennem denne og den berømte londonske Italiener-Opera kom Wolfgang atter i Berøring med den „velske Musik", der tiltalte ham eller ialtfald hans Fader mere end Franskmændenes kedelige „Geplärr". I London fik Wolfgang ogsaa en italiensk Sanglærer.

Koncerterne i Englands Hovedstad lykkedes om mulig endnu bedre end i de hidtil besøgte Byer, og bragte saa mange Penge ind, at Leopold Mozart kunde sende ikke ubetydelige Summer hjem til Salzburg. — Medens Familien tilbragte Sommeren paa Landet ved Chelsea, komponerede Wolfgang otte Aar gammel sine første *Symfonier*. Til Søsteren, der sad ved Siden af ham, medens han skrev, sagde han: „Husk mig paa, at jeg giver Valdhornet noget ordentlig at bestille" — og virkelig indeholder, ifølge Jahn, disse Symfonier, af hvilke man selvfølgelig ikke maa vente sig nogen Selvstændighed i Indhold eller Udførelse, enkelte Instrumentaleffekter. — Endnu en Tid lang ind i det kommende Efteraar og Vinter, i hvilken Mozart komponerede sin første firhændige Sonate[1]), holdt Interessen for de to „Naturens Vidundere" sig varm, men snart svandt Deltagelsen for Familien Mozart, tildels paa Grund af de ulykkelige politiske Forhold; og det gør et trist Indtryk at følge Familiens Skæbne i disse Maaneder, at se hvorledes Leopold Mozarts Annoncer bliver mere og mere uhyggelig markskrigerske, hvorledes Priserne paa Koncerterne stadig sættes lavere og lavere — alt forgæves, saa at Familien maa flytte fra Westend til tarvelige Værtshuse i City, vælge sig beskednere og beskednere Koncertlokaler — indtil det ender med, at de to „Mirakler paa flere Damers og Herrers Ønske spiller hver Dag fra 12—3 i den store Sal i „Svanen". Entré pro persona 2 Sh. 6 p."[2]). Trods alle Anstrængelser blev Stillingen i Længden ganske uholdbar; en Mængde af de fortjænte Penge sattes til og Mozart forlod i Juli 1765 London for ikke mere at gense denne By, for hvilken han til alle Tider bevarede en vis Sympathi.

[1]) Ifølge Leopold Mozarts Udsagn den første Komposition af den Slags.
[2]) H. Pohl: Mozart u. Haydn in London.

Tilbagevejen gik over Holland og Paris, hvor Interessen rigtignok var kolnet en Del siden sidst. Dog bestod Wolfgang til alle Kunstforstandiges Forbavselse med Ære mangen Væddekamp med ansete Musikere saavel paa Orgel og Klaver som i Improvisation.

Wolfgang kom tilbage til sin Fødeby som en verdensberømt lille Virtuos, men hans Barnesind havde ikke lidt derunder. Endnu kunde han springe op fra sit Klaver forat give sig til at lege med Katten, endnu saa han op til sin Fader med samme sønlige Ærbødighed og Hengivenhed. Meget fornuftig indsaa Leopold Mozart, at hans Børn nu fremfor alt trængte til Ro, og at der maatte tages fat paa systematiske og mere dybtgaaende Studier, end Rejselivet tillod. Selv ledede han stadig Wolfgangs Undervisning, og til Grund for den theoretiske Uddannelse blev Fuxs berømte *Gradus ad Parnassum* lagt. Fra dette stille Studieaar i Salzburg stammer Mozarts første større kirkelige og dramatiske Kompositioner. Wolfgang fik af Ærkebiskoppen Opfordring til at skrive den første Del af et Oratorium i Anledning af Aarsdagen for hans (Biskoppens) Indvielse. For at man kunde være sikker paa, at Drengen ikke fik Hjælp af andre, indespærredes han en Uge med Teksten. Saa var Kompositionen ogsaa færdig, og da den spilledes, vakte den almindeligt Bifald. Wolfgangs Partitur omfattede 208 Sider (de andre Afsnit af Oratoriet komponeredes af Michael Haydn og Adelgasser, den Gang ansete Navne) og Musiken indeholder indenfor den traditionelle Form efter italiensk Mønster forbavsende Udslag af teknisk Duelighed og selvstændig Opfattelsesevne.

Det dramatiske Arbejde var ogsaa skrevet paa Opfordring. Universitetet plejede at fejre Semestrets Slutning og Præmiernes Uddeling med Opførelsen af en latinsk Skolekomedie i Forbindelse med en musikalsk-dramatisk Indledning og Intermezzi. I Aaret 1767 var Musiken til den opførte lille Opera *Apollo et Hyacinthus* komponeret af „nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis.“ Endnu skrev Drengen med en forbavsende Produktionsevne i dette Aar hele fire *Klaverkoncerter*. Dette sidste Arbejde var aabenbart en Forberedelse til Kunstrejserne, der skulde begynde igen. Leopold Mozart mente med Rette, at hans Søn nu var saa vidt udviklet, at han ikke blot kunde beundres som Virtuos, men ogsaa vise sine sjældne tidlige Evner som Komponist. Imidlertid, den første Rejse, der galdt Wien, skulde blive en Skuffelse. Da Familien Mozart ankom til Hovedstaden i Slutningen af 1767 syntes alt at stille sig saa

ugunstig som muligt. Kopperne rasede som en sand Landeplage, flere fyrstelige Personer var døde af den da saa frygtelige Sygdom. (Ogsaa Wolfgang angrebes af den, men kom sig snart igen). Men desforuden tog Kejserinde Maria Theresia efter sin Ægtefælles Død ikke mere Del i nogen offentlig Forlystelse og den ny Kejser Joseph II, og efter hans Eksempel hele Adelen, havde indført et Nøjsomheds- og Besparelsessystem, der ikke var rejsende Virtuoser gunstigt. Endelig stillede de Wienske Kunstnere sig ingenlunde saa venligt overfor den unge Musiker, i hvem de saa en farlig Konkurrent, som de havde gjort det overfor „Vidunderbarnet", tværtimod, de intrigerede imod ham og hans Virksomhed, og allerede nu fik Mozart en Forsmag paa den Modstand og Smaalighed, der siden ofte skulde forbitre hans Liv.

Under disse triste Forhold vakte det selvfølgelig i Familien Mozart dobbelt Glæde, da der fra Kejseren selv kom Opfordring til at lade Wolfgang komponere en Opera, hvilken Kejseren ønskede opført i Wien med den ungdommelige Komponist paa Dirigentpladsen. Da Wiener-Operaen var bedre beslaaet med Sangere i Operabuffa- end i Operaseria-Genren, bestemte Leopold Mozart sig til at vælge for sin Søn en (iøvrig tarvelig) Tekst af førstnævnte Slags: *La finta Simplice* (Den paatagne Enfold). I en Fart — saa hurtig Forfatteren kunde levere Teksten — komponerede Wolfgang Musiken med klog Hensyntagen til de forhaandenværende Sangkræfter; men da den var færdig, mødte der Familien en Skuffelse: Wiens Musikere intrigerede paa alle Maader mod Opførelsen — de ringere blandt dem frygtede en saa begavet og interessant Konkurrent, de betydeligere (L. Mozart beskylder selve Gluck for at være med blandt disse) fandt, at Operahuset nedværdigedes, om en Dreng skulde dirigere der. Operaimpresarien, Affligio, der i og for sig just havde gjort Regning paa det Sensationelle heri, turde ikke støtte Mozart og Opførelsen blev ikke til noget. En lille, men ogsaa kun en lille Erstatning herfor var det, at Wolfgang kom til at skrive Musik til en privat festlig Opførelse af Syngespillet *Bastien og Bastienne,* hvis Tekst er en Art Parodi paa Rousseaus i I. Del omtalte berømte, og den Gang saa yndede Opera comique „Le devin de village".

Mærkværdig nok viser Mozart — en tolvaars Dreng — her en ganske klar og sikker Sans for Stilforskellen mellem den italienske Operabuffa, paa hvilken „La finta simplice" er et typisk

Eksempel, og det tyske Syngespil i Hillersk Aand i hvilken Stil „Bastien u. Bastienne“ er skrevet (med Viser, Dudelsach-Bas etc.). Og højt vidner det om dette Barns forunderlige Modenhed, naar Jahn kan udtale om disse Arbejder, at der i dem intet Træk af barnligt Væsen findes, ingen drengeagtig Usikkerhed, overalt Fasthed og Dygtighed i Tekniken, klar Indsigt i Midler og Virkninger.

I December 1768 dirigerede Wolfgang i Kejserens Nærværelse en *Messe (missa brevis i G-Dur)*, som han havde skrevet paa Opfordring til Indvielse af en Waisenhusskole. Messen blev naturligvis opført „under almindeligt Bifald og Beundring“, men staar tilbage i Interesse for de nævnte dramatiske Arbejder og har næppe ligget Drengens Hjærte eller Forstand synderlig nær. Denne Messes Opførelse og Opførelsen af en Symfoni (i D-Dur) var det eneste reelle Udbytte af Wienerbesøget, der varede hele tre Fjerdingaar. Efter Hjemkomsten til Salzburg blev Wolfgang udnævnt til Ærkebispens Koncertmester (ved Siden af Michael Haydn) og som en Slags Tak herfor var hans Kompositioner i den nærmeste Tid helligede Kirken. Iøvrigt blev Aaret 1769 tilbragt i Ro i Salzburg med Musik-Studier og Indøven af det italienske Sprog. Den Rejse, til hvilken Familien Mozart allerede længe havde set hen til som den betydningsfuldeste af alle, stod nemlig for Døren: Rejsen til Italien.

Paa denne Kunstrejse lagde Leopold Mozart, der denne Gang ene ledsagede sin Søn, en særlig Vægt, dels fordi Italien endnu stod i saa højt Ry som Musiklandet fremfor alle, at den unge Musiker først der vilde faa det afgørende Stempel paa sine Evner, dels fordi der i Øjeblikket næppe var nogen bedre Skole for en begyndende Dramatiker end at studere Operaen i selve dens Hjemland.

Hele Aaret 1770 og en Del af 1771 tilbragte Fader og Søn i Italien. Samme Beundring som overalt vakte Wolfgang (eller som han nu kaldtes Amadeo) ogsaa her og Italienernes livligere Gemyt gav den nok saa kraftige Udtryk; en Række Kompositioner blev skrevne, som Komponist vandt han samme Ry som i sin Egenskab af Virtuos; talrige Byer blev besøgt og i barnlige, springende og livfulde Smaabreve, mest til *Mia cara Sorella*, skildrer Wolfgang — ofte henkastende sin Epistel mellem Kompositionen af to Arier — sine Indtryk af Italiens Musik, Sangere og Sangerinder, af Landets Natur, arkitektoniske Mindesmærker og af dets Mennesker. Disse Breve kan desværre ikke gengives uden med Originalernes egne Ord; der hersker i dem en broget Sprogforvirring; højtysk (daarlig nok

bogstaveret) veksler med Salzburgerdialekt, italienske Passager brydes af franske Sætninger. I det hele giver de et saare tilforladeligt og



Fig. 29. Mozart som Barn.
(Originalen i Mozarts Fødehus i Salzburg.)

anskueligt Billede af den 13aarige *Maestro,* der kun i musikalsk Henseende synes udviklet udover sin Alder, men som bruger sine Øjne godt og som — i Egenskab af Sydtysker og sin Moders ægte

Søn — altid har en Spas paa rede Haand, ofte af ret tarvelig og undertiden lovlig plump Art. Meget indtagende, men ogsaa ganske naturlig, er den Interesse hvormed Wolfgang følger Begivenhederne i Hjemmet enten det drejer sig om Kanefarter eller Kanariefuglen eller den næsten voksne smukke Piges Tilbedere — om alt Saadant har han i Reglen en Skæmt paa rede Haand. Her, som et eneste Eksempel, nogle Linjer af et Brev fra Neapel — — — „Wir sand Gotlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe du wirst dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net war? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimenti avreti qualchi bastonati di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête . . . Maidli, lass Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheit und zu alväterisch fürs Theater. Das Theater ist schön . . . Der König . . . steht in der Oper allezeit auf einem Schemel damit er ein Bisserl grösser als die Königin scheint . . . . . .“

I Hovedtrækkene gik denne Rejse, paa hvilken Mozart optraadte mere standsmæssig end paa nogen tidligere[1]), paa følgende Vis. Først besøgtes Verona, hvor der gaves Koncert og fantaseredes paa Orgel og hvor en Kreds af begejstede Dilettanti lod Drengens Billed male — dernæst Mantua, fra Koncerten i denne By er Programmet opbevaret og det fortjener at gengives forat give Begreb om, af hvad Karakter dette „Vidunderbarns“ Koncert var. Der spilledes:

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecimbalo.
3. Sonata di cembalo all' improviso.
4. Aria composta ed cantata dal Sign. Amadeo.
5. Altra sonata di Cimbalo.
6. Fuga musicala composta ed eseguita dal Signor Amadeo sul Cimbalo.
7. Trio in cui il sign. Amadeo nesonerà col Violino una parte all improviso.
8. Sinfonia ultima di composizione del sudetto[2]).

Man forstaar, at et saadant Program maatte vække Forbavselse, men man vil ogsaa lægge Mærke til, at der stadig nok saa meget er lagt Vægt paa det overraskende — il improviso — som paa det kunstnerisk værdifulde. — I Milano, hvorhen Rejsen nu gik,

[1]) Især efter Udnævnelsen til Cavaliere.
[2]) De øvrige af Programmets 14 Nr. synes ikke at angaa Mozart.

samme Jubel — „det gik som overalt, der behøves ikke nærmere Forklaring“ skriver selve Leopold Mozart — her var den gamle foran i Kap. I og III omtalte Sammartini, en af Wolfgangs Tilhørere. I Bologna, hvorhen de naaede over Parma, kunde han tælle en endnu berømtere Komponist blandt sine Beundrere: Padre Martini. Hvergang Drengen besøgte ham gav han Wolfgang en Opgave at udarbejde som Fuga og hver Gang løste denne den til den store Kontrapunktikers Tilfredshed.

Efter et nydelsesrigt Ophold i Firenze, naaede Mozart ved Paasketiden selve Rom. En af de første Vandringer her gjaldt det Sixtinske Kapel, hvor Allegris *Miserere* opførtes og hvor Wolfgang fik Lejlighed til at aflægge en mærkværdig og meget omtalt Prøve paa sin Musikbegavelse og Hukommelse. Efter kun én Gang at have hørt det mangestemmige Korværk skrev han det op efter Hukommelse, da det var forbudt at lade Noderne komme ud af Kapellisternes Værge. Leopold Mozart sender en ret stolt Beretning om denne Begivenhed til Salzburg, og i det lille Hjem vækker den nogen Forskrækkelse og Frygt for ubehagelige Følger, der dog heldigvis udeblev.

I Rom modtoges Wolfgang i Audiens af Paven og udnævntes til Ridder af „den gyldne Spore“, med *Cavaliere* Titlen. Som andetsteds bemærket lagde Wolfgang Mozart ingensinde Vægt paa denne Værdighed, men hans Fader vidste indtil videre nok at udnytte den, om han end skrev hjem: „Du kan ikke tænke, hvor jeg ler, naar jeg overalt hører ham tiltalt med Signor Cavaliere“. Paa Hjemrejsen forestod imidlertid en anden nok saa fin Æresbevisning, idet Wolfgang blev optaget i det berømte *Academia filarmonica* i Bologna. Forinden Optagelsen maatte han løse vanskelige kontrapunktiske Opgaver.

Paa Hjemrejsen havde Leopold Mozart i Milano afsluttet Kontrakt om, at hans Søn skulde skrive Operaen for den forestaaende Sæson og Teksten var efterhaanden sendt efter dem paa Rejsen. Nu var man atter i Milano og Wolfgang ivrig i Gang med at gøre sit Operapartitur færdig og sætte Prøverne i Gang. D. 26. Decbr. 1770 kom *Mitridate, Re di Ponte*, opera seria til Opførelse. Wolfgang stod paa Dirigentpladsen og hans Værk hilstes med voldsomt Bifald, „Evviva il Maestrino“ og Dacapoforlangende. At det dog ikke var en Sukces, der knyttedes særligt til hans Person, fremgik deraf, at

Operaen spilledes nogle og tyve Gange for fuldt Hus, medens Wolfgang kun dirigerede de to første Opførelser.

Endnu nogle faa Maaneder varede Opholdet i Italien. I Slutningen af 1771 befandt Fader og Søn sig atter i Salzburg. Den unge, snart i hele Evropa berømmelig omtalte Virtuos og Komponist, der nys var saa højt hædret i Italien, vakte selvfølgelig den største



Fig. 30. Wolfgang Mozart
(efter Maleri af Battoni, Rom 1770).

Opsigt i sin Fødeby, og det er rimelig nok, at den smukke, elegante Yngling gjorde særlig Indtryk paa de unge Piger, Søsterens Veninder. Der er da ogsaa opbevaret Vidnesbyrd om, at paa denne Tid begyndte de første erotiske Rørelser i Mozarts Bryst — han forelskede sig i en af „Veninderne“ og da denne var forlovet, fik Forholdet en særlig platonisk Karakter og hans Følelser et Præg af Sværmeri, der tydelig skinner igennem i hans Breve, men dog ikke væsentlig forandrer hans muntre og skælmske Syn og Betragtninger.

Der gik imidlertid kun faa Maaneder hen, før Mozart atter kaldtes bort fra Salzburg. Rejsen galdt igen Italien, idet der fra Milano var kommet Opfordring til at komponere en Serenata ved et fyrsteligt Bryllup. I ganske kort Tid maatte Mozart skrive Musiken til *Ascanio di Alba*, et Hyrdespil med Kor og Sange. Det opførtes sammen med en Festopera af Hasse, og Leopold Mozart skriver hjem, at han maa beklage, at Wolfgangs Serenata ganske slog Hasses Opera ihjæl. Den gamle berømte Komponist var ædelmodig nok til aabent at erkende sin ungdommelige Medarbejders Geni, ja skal ved denne Lejlighed have udtalt de profetiske Ord: „Denne Yngling vil bringe os alle i Forglemmelse“.

Da Mozart kom hjem fra denne lille Udflugt, der atter havde øget hans Berømmelse, havde en ny Landsherre indtaget Ærkebispe-Sædet i Salzburg. Det var den Biskop Hieronymus (Greve Colloredo), der, som Jahn siger, har indlagt sig en saa „sørgelig Berømmelse i Musikhistorien“ — just ved sin Optræden overfor Familien Mozart. Det faldt i Wolfgangs Lod at hylde Biskoppen ved hans Regjeringstiltrædelse, idet han ved Festligheden i denne Anledning skrev Musik til en Serenata *Il sogno di Scipio;* at han ikke har gjort det med synderlig Lyst, fremgaar af Kompositionens stærke Præg af at være et Lejlighedsarbejde. — Den følgende Tid optoges af Theori-Studier og af at komponere dels Kirkemusik, dels nogle Symfonier. En større Bestilling lagde imidlertid snart igen Beslag paa hans Kræfter. Til Milano skulde han for Sæsonen 1772—73 skrive en stor Opera; i Efteraaret drog han derhen i Følge med Faderen og i December opførtes *Lucio Silla* — paany en Triumf for Mozart, efterfulgt af tyve Opførelser. Lucia Silla var Mozarts sidste Opera for italienske Scener, og da han i Foraaret 1773 drog hjem fra Syden, var det for ikke mere at vende tilbage dertil. Jahn mener (dog uden at have nogen særlig Støtte derfor), at det ikke har manglet paa Opfording, men at Biskop Hieronymus har nægtet sin Tilladelse til Rejserne.

Leopold Mozarts Bestræbelser gik nu efter Tilbagekomsten fra Italien ud paa at skaffe Sønnen en Stilling, der svarede til det høje Ry, han havde naaet, og i hvilken han yderligere kunde udfolde sine rige Evner. I Salzburg var der ikke noget at haabe i den Retning, tværtimod kun Uvilje mødte man fra højeste Sted; altsaa søgte man i det kommende Aar andetsteds hen — talrige Forsøg blev gjort, altid uden Resultat, trods den Beundring den nye

Musiker vakte. Det var just Wien Opmærksomheden vendtes imod, nogle Maaneder tilbragte man i Hovedstaden, hvor bl. a. seks *Stryge-kvartetter* blev komponerede (Peters Udg. Nr. 1—5 og 8) men Ansættelse blev der ikke noget af. Ikke bedre gik det nogen Tid senere i München. Kurfyrsten havde bestilt en opera buffo. Mozart skrev *La finta giardiniera*, der opførtes i Janr. 1775 og modtoges med det største Bifald, erklæredes for den skønneste Operamusik, man havde hørt, og gav den højtansete Æsthetiker Schubert Anledning til denne Udtalelse: „Geniglimt lyner hist og her, men det er endnu ikke den stille Alterflamme. — Naar Mozart ikke er en Drivhusplante, maa han være en af de største musikalske Komponister. der nogensinde har levet.“ Men da Operaen var spillet og Opholdet i München til Ende, var man ikke naaet et Skridt videre, end ikke til en Bestilling for den kommende Sæson. — I Salzburg ventede der atter Mozart en Opgave af dem, han snart var vant til med saa kort Varsel at løse: Kompositionen af en Festopera. Det var ved Ærkehertug Maximilians[1]) Besøg, at Mozart skrev Musik til Metastasios ofte komponerede *Il re pastore.* I disse Aar falder foruden det her nævnte adskillig verdslig og gejstlig Musik: Serenader, Divertimenti, Koncerter (bl. a. den første for Violin). Sonater særlig for Klaver til Brug for Elever og som Gaver til Venner og Veninder — endvidere Messer, Gradualer og Orgelsonater, derimod ingen Symfonier, mulig et Tegn paa, at Wolfgang paa Grund af det daarlige Forhold til Ærkebispen holdt sig fjærnt fra Hofkoncerter.

Mozart var nu naaet ud over Barndomsaarene, han var vokset fra Vidunderbarnet. Selv om det omflakkende Liv endnu varede nogle Aar[2]), var Maalet dog ikke mere at lade sig beundre som en Mærkværdighed, men at søge at skaffe Ynglingen en fast og varig

[1]) Senere Ærkebiskop af Köln (se Kap. om Beethoven).

[2]) Marianna derimod blev i Hjemmet og dyrkede, saavidt hendes noget svagelige Konstitution tillod det, fremdeles Klaverspillet. I sin Ungdom stod Mozart i livlig Brevveksling med hende, sendte hende sine Kompositioner og tog Del i alle hende vedrørende Begivenheder. Senere, da Marianna under Mozarts Ægteskabshistorie tog Parti mod ham og Constanze, kølnedes Forholdet mellem de to Søskende og efter at Marianna 1784 havde ægtet „Reichsfreiherr“ Berthold zu Sonnenburg (en Enkemand med 5 Børn) ophørte Forbindelsen efterhaanden ganske. 1801 blev Marianne Enke og Resten af sit Liv — hun døde 1829 — levede hun omtrent blind i Salzburg, hvor hun var kendt for sin Godgørenhed. (Meget karakteristisk for Mozart og hans Tid er det Vers, han sendte Marianna kort før hendes Bryllupsdag; det findes blandt Bilagene til Jahns Bog).

Livsstilling. Med Vidunderbarns-Aarene og Virtuostidens Afslutning er et Afsnit af Mozarts Liv til Ende, der er da Grund til at stanse et Øjeblik og se tilbage paa det hidtil berettede. At dvæle udførlig ved hans tidligere Værker vilde dog næppe lønne sig og vilde derhos føre ud over denne Fremstillings Grænser. Den unge Mozart havde omtrent skrevet Musik i alle Genrer: fra Taffelmusik ved Ærkebispens Hof til Symfonier og Messer, fra Viser til 5 Akts Operaer i stor Stil. I alle disse Værker fulgte han — og saaledes maatte det jo være — vistnok kun de Forbilleder, der anvistes Drengen og den unge Mand som de bedste. Men disse Værker bærer Vidnesbyrd om en forunderlig — og vel i al Kunstens Historie enestaaende — tidlig Udvikling, en mærkværdig Sikkerhed i Opfattelsen af det ejendommelige for den Stil, der tjente ham til Mønster — i Reglen altsaa den italienske Musik, undertiden den tyske f. Eks. i *Bastien und Bastienne* eller de 6 Kvartetter — en forbløffende Lethed til at frembringe og bemestre Kunstens tekniske Side. En gaadefuld formel musikalsk Evne røber den unge Mozarts Arbejder; Indholdet deri forbavser mindre. Andet kunde man fornuftigvis ikke vente. Hvorledes skulde han med sit ganske barnlige Sjæleliv kunne uddybe sine kunstneriske Frembringelser og give dem noget Særpræg? Særlig i Operaerne kunde man ikke vente andet end hvad han gav i fuldt Maal: en fornuftig Opfattelse af de (iøvrig ofte yderst flove) Tekster og en naturlig Melodiøsitet, formet efter den herskende Smag og velegnet for Sangere til at brillere i. Men der er naturligvis hos den rigt begavede Yngling en Udvikling at spore, og hans sidste Opera i dette Livsafsnit *La finta giardiniera* hæver sig ved Arbejdets Alvor og Opfattelsens Ejendommelighed saa højt, at man vel kan kalde den en Forløber for *Figaros Bryllup.*



Fig. 31. Marianna Mozart.

Musikhistorisk faar imidlertid Mozarts Kunst først Interesse med *Idomeneo* eller endnu mere med *Bortførelsen fra Seraillet.* Med Rette tør man dog dvæle noget udførligere ved Mozarts Ungdomsaar — mere end det halve af det Spand af Aar der i det hele forundtes ham — ti et saa rigt og bevæget Barndoms- og Ungdomsliv maa have været af afgørende Betydning for en Kunstner som Mozart.

Det omflakkende Liv har ført ham vidt om til fremmede Lande, han er kommen i Berøring med en Mængde forskellige Mennesker. Han er bleven hjemme paa Slottenes Parketgulve; der har han lært at lægge sig efter et chevaleresk elegant Væsen ligesaa vel som han i Værtshus og i Postvogn har truffet jævne Folk af alle Slags, talende mange Tungemaal, levende under forskellige Himmelstrøg; kort sagt har tidlig lært Mennesket at kende — hans Breve fra den Tid, hans Musik fra de følgende Aar er Vidnesbyrd derom. Og da næsten alle kom ham i Møde med Beundring eller dog med Venlighed[1]), udvikledes yderligere hans naturlige Aabenhjærtighed og hans gode Tro til Menneskene — medens paa den anden Side hans kunstneriske og personlige Selvsikkerhed steg. Som i Leg, flyvende som en misundet og beundret Sommerfugl fra Sted til Sted har han erhvervet sig en naturlig Dannelse, en Verdenskundskab som mangen anden Musiker vilde have misundt ham. Man tænke blot paa Joseph Haydn, der først som gammel Mand naaede udenfor de østrigske Lande, en Omstændighed hvormed sikkert hans kunstneriske og personlige Begrænsning staar i Forbindelse.

Det, der fremfor noget andet har interesseret og optaget Mozart paa disse Rejser, er naturligvis hans egen Kunst. Hans Breve vrimler af Beretninger om Operaopførelser, om Orkestre, om Sangere og Sangerinder. Nu er det værdt at lægge Mærke til, at det lige fra den tidligste Tid overvejende var den italienske Musik og Sangkunst, Mozart stødte paa. Den mødte ham ved de østrigske og sydtyske Hoffer, hvor (som Mozart noget senere klager) de „Vælske“ behersker Musiklivet og har besat de vigtigste Poster paa Operascenen og i Orkestret. I England lærte han i Chr. Bach en fin og elegant, men italieniseret Komponist at kende og han bevarede stor Hengivenhed og Beundring for denne Musiker, hvis Fader

[1] Der findes dog et Sted i Burneys Musikalske Rejsebog en Korrespondance fra Salzburg, i hvilken de Mozartske Børns Virtuositet omtales med stor Kølighed som „mere usædvanlig end fortræffelig.“

han da maaske næppe kendte af Navn. Endelig kom han til selve det forjættede Land, thi saaledes stod sikkert Italien for ham og



Fig. 32. Familien Mozart. (Efter Maleri af Carmontelle, 1764.)

hans Fader. Der svælgede han i Musik i Kirker og i Operasale, lærte en saa berømt Sanger som Farinelli at kende (i Bologna) og skrev efterhaanden sine mange egne italienske Operaer.

Saaledes er det let at se, hvilken Betydning Mozarts Ungdomsliv har haft for hans Personlighed og for hans Kunst. Men der frembyder sig endnu et Spørgsmaal — som mærkværdig nok ingen af Mozarts Biografer synes at have set eller dog har drøftet nærmere — det Spørgsmaal, om Mozarts Omflakken som Vidunderbarn og som Virtuos ikke ogsaa har rummet Farer for ham og hans senere Udvikling.

De fleste Vidunderbørn forkommer, forsvinder pludselig som de pludselig dukkede op. Mozart var for stærk en Begavelse, for sund en Natur til at gaa saaledes til Grunde. Hellerikke kunde han med sit ægte Kunstnernaturel som andre Virtuoser henfalde til og stoppe op i tom opblæst og daadløs Selvforgudelse. Disse Farer prellede af paa Mozart. Men mon ikke Virtuoslivet gav Trivsel til et sagtens medfødt Hang til Let-leven, til at nyde Øjeblikket, til at lade Dagen imorgen sørge for sig selv? Mon ikke Mozarts uregelmæssige Livsførelse, der siden skulde svide haardt til ham, hans Foragt for eller Ligegyldighed for al Beregning og Plan, mon den ikke noget stammede fra Ungdomslivet? Det er vel heller ikke urigtigt at antage, at den stadige Kontrol, som Mozart stod under i sin Ungdom og som i Grunden befriede ham for alt Ansvar, har udviklet hos ham en vis Slaphed i Beslutningsdygtigheden (trods al hans Arbejdsenergi) og en Trang til ikke alene og fuldt ud at tage Ansvaret — kortsagt til ikke just at staalsætte hans Karakter. Og tør man ikke tro, at den feberagtige Hast, hvormed han — ikke altid af egen Drift, men ofte fordi Faderens Vilje og en sket Bestilling trængte paa — komponerede i disse Aar, snart i Krostue, snart i Rejsevogn, noget har vænnet ham til en altfor stor Lethed i Arbejdet, der undertiden kan lade det Frembragte bære et rutinemæssigt Præg? Endelig skulde det vel kunne eftervises, at disse Rejser, paa hvilke han ikke faa Gange var syg og maatte arbejde paa en nerveoprivende Maade — der staar i Brevene, at han har maattet skrive Noder, saa hans Fingre gjorde ondt — og undertiden, som i Londen, døje Kunstnervagabondernes sindsnedtrykkende Kaar — at de har lagt Grunden til den Disposition til Sygelighed og ringe Modstandskraft som Mozarts følgende Liv viser, og som saa brat afskar hans Livstraad.

Salzburg blev den unge Mozart mere og mere forhadt. Nu da han kendte den store Verden, med dens brogede, finere og indholdsrigere Liv, sprang de hjemlige smaa og lurvede Forhold end mere i Øjnene. „Landsherren gaar paa Jagt og i Kirke, de der følger næst efter ham, gaar i Kirke og paa Jagt, de, der saa følger i Rangen, spiser, drikker og beder og den aller laveste Klasse beder, drikker og spiser. De to sidste Klasser elsker offentlig, de to første i Smug — alle lever for Sanseligheden.“ Saaledes skildres de datidige Tilstande i Mozarts Fødeby. Og kun i sit Hjem var han rolig og beskyttet. De andre Musikere saa nemlig skævt og misundeligt til ham, ikke mindst „de Vælske“. Han havde vel nogle faa Venner, men blandt Musikerne fandt han dem ikke. Dette var en Hovedgrund til at gøre ham Salzburg saa forhadt: „den grove, lumpne og kedelige *Hof-Musique*; en honnet Mand, der har Levemaade, kan jo ikke leve sammen med den“ (Udtryk i et Brev fra Paris 1778). Alle disse utiltalende Forhold kom saa til at staa i et end mere grelt Lys, da Ærkebiskop Hieronymus (imod Folkets Ønske) blev Herre i Salzburg, hvis Indbyggere han „paa Forhaand foragtede“. Han var en skarpsindig og energisk Mand, men gærrig, utrolig smaalig og hensynsløs. Forskellige Omstændigheder bidrog til, at han fra Begyndelsen af var uvillig stemt overfor Familien Mozart. Han haanede Wolfgangs Kompositioner, samtidig med at han beordrede ham til at skrive ny. Og han gjorde det ikke af Overbevisning — han besad ikke nogen Kunstforstand — men ene for at kue Ynglingens Selvtillid og for at slippe forat honorere ham i Forhold til det Ry, han alt nød andetsteds . . . „Man handlede ilde med mig i Salzburg og jeg fortjænte det ikke . . . Se, det var den største og vigtigste Aarsag, hvorfor jeg flygtede bort derfra.“ Saaledes lyder Mozarts egne Ord, kort efter at han har forladt Salzburg. Dertil maatte jo nemlig de utaalelige Forhold føre. I Salzburg var intet godt at vente; Wolfgang maatte atter søge ud i Verden, denne Gang kun delvis forat optræde som Virtuos. Hovedmaalet for Rejsen var at finde en anset og sikker Stilling under lykkeligere Forhold. I den Hensigt søgte Mozart først Orlov og da den afsloges, Afsked fra Koncertmesterstillingen ved Salzburger Hoffet og ledsaget af sin Moder (Leopold Mozart kunde denne Gang ikke forlade Hjemmet) drog han ud i Verden. I Kufferten laa en Del Kompositioner, der var skrevet i den sidste Tid med Kunstrejserne for Øje, saaledes

6 Klaversonater, bl. hvilke de i Peters Udgave under Nr. 10 (D-dur), 11 (F-dur) og 17 (B-dur) udgivne.

Intetsteds skulde Mozart imidlertid opnaa, hvad han søgte. Typisk er egentlig hans Ordveksel ved Audiensen i München, den første By Moder og Søn besøgte. Efterat Mozart har fremhævet sine hidtidige Fortjænester, siger Kurfyrsten: „Ja, min kære Ven, der er ingen Vakatur (ledig Plads). Det gør mig ondt, naar der blot var en Vakatur.“ — „Jeg forsikrer deres Durchlauchtighed, jeg skulde nok gøre München Ære.“ — „Ja, det nytter altsammen ikke. Der e'r ingen Vakatur.“ — Det var Mozarts Skæbne hele Livet igennem. For ham var der aldrig nogen „Vakatur“.

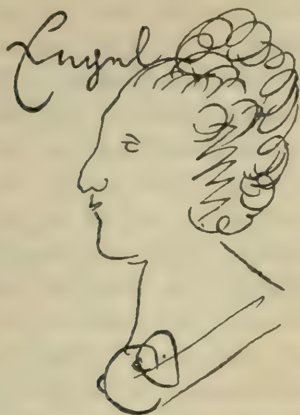


Fig. 33. Tegning og Overskrift i et Brev fra Mozart til hans Kusine.

Fra München gik Vejen over Augsburg[1]) til Mannheim. Opholdet her blev maanedlangt og hans Kunst satte mange smukke Blomster (navnlig flere af de bekendteste *Violinsonater*) i denne By, hvor heller ingen Ansættelse opnaaedes, men hvor hans første alvorlige Kærlighedshistorie skulde finde sin Skueplads.

[1]) I denne By fornyede Mozart Bekendtskabet med den udmærkede Klaverfabrikant Georg Andr. Stein, hvis Instrumenter han med stærke Lovord beskriver i et Brev til Faderen af 17. Oktb. 1777 (jfr. Kap. VI).

Som en Slags Indledning til disse bevægede Dage staar den lette, kortvarige men skælmsk yndefulde Forelskelse, der i Augsborg optog hans Sind; den galdt hans Kusine, den smukke og indtagende Marianna eller Bäsle, som hun stadig kaldes i den kaade Omtale af hende i Brevene. Andre Vidnesbyrd om Mozarts just i disse Ungdomsdage let bevægede Hjærte er hans Sværmeri for Cannabichs Datter, Mlle Rose („ein sehr schönes und artiges Mädl"), for hvem han endog skrev en Sonate „im Caractere der Mlle Rose", samt hans Kurmageri overfor Fløjtenisten Wendlings Datter, den skønne Gustl. Alt dog kun flygtige Indtryk, der ikke naar synderlig dybt.

Ganske anderledes indgribende i hans Følelsesliv og bestemmende for hans Handlinger var Forholdet til Aloysia Weber. Første Gang denne nævnes i Mozarts Breve til Faderen er d. 17. Jan. 1778. Det er som Sangerinde hun omtales og det hedder: „Hr. Weber har en Datter, som synger fortræffelig og har en smuk, ren Stemme og som kun er 15 Aar gammel. Hun mangler intet andet end „Aktion", saa kan hun spille Primadonna, ved hvilket Theater det skal være. Hendes Fader er en grundhæderlig tysk Mand, der opdrager sine Børn godt." I denne sidste Ytring tør man vel nok se en overfor Leopold Mozart snildt beregnet Anbefaling for Familien Weber. I de følgende Breve omtales Aloysia jævnlig, men uden stærke Ord og væsentlig kun som Sangerinde. Maaske er det dog just et godt Maal for Dybden af Mozarts Følelser, at han om dette Forhold ikke er saa aabenmundet som om de forannævnte, og at han ikke siger et eneste kaadt Ord om sin Elskede. Ikke saa lidt Begejstring aander alligevel den Bemærkning i et Brev af 2. Februar s. A.: „Jeg vil paa Ære hellere høre mine Sonater blive spillede af hende end af Vogler"[1]).

Med rivende Fart voksede Mozarts Følelser for Aloysia og snart saa han hele sit Liv, alle sine Fremtidsplaner i Lys af sin Kærlighed til hende. — Forsøget paa at faa Ansættelse i Mannheim var trods Kurfyrstens venlige Modtagelse (Mozart blev Lærer for hans uægte Børn!), mislykket og der var planlagt en Kunstrejse til Paris med den forannævnte Wendling og et Par andre Musikere. Om denne

[1]) Abbé Vogler var den mest skattede Klaverspiller i Mannheim, senere kendt som Webers og Meyerbeers Lærer. Mozart satte ham dog senere ikke særlig højt og stod ikke i noget personlig godt Forhold til ham: se Bilagene til Jahns Biografi „Mozart og Vogler".

Rejse er der korresponderet vidt og bredt — indtil der pludselig sker et Omslag i Mozarts Anskuelser overfor sine Kolleger og om hvad der vil tjene ham selv bedst. Han bryder sig fejl om Vennerne, ja betænker sig ikke paa at nedsætte dem ligesaa stærkt, som han tidligere har rost dem: Wendling er hæderlig nok, men „han har ingen Religion“ og „hans Datter (Gustl) er Fyrstens Maitresse“; de andre er brave men „Libertinere, og han har med et Ord ingen rigtig Tillid til dem.“ Hvad det nu gælder om, er at faa Lov at blive sammen med Aloysia. Hr. Weber skulde skaffe nogle Koncert-engagementer tilveje og — atter søger Mozart at anslaa de rette Strænge overfor Faderen — „naar jeg rejser med ham er det akkurat det samme, som om jeg rejste med Dem.“ Aloysia maa kunne faa en Primadonnastilling ved et italiensk Theater. „Jeg indestaar med mit Liv for, at hun jo vil gøre mig Ære.“ Italien er nu i det Hele hans Planers Maal. Hans Ønske er at skrive Operaer, „ikke tyske, men italienske, ikke buffa, men seria“ — sit Hjærtes Dronning, for hvem han just nu skrev en skøn Arie[1]), tænker han sig som Heltinde i dem alle.



Fig. 34. Aloysia Weber.

Mozarts vaagnende Kærlighed synes at give ham sikrere Bevidsthed om hans Kald og lade ham tænke paa for Alvor at hævde sig den Plads i Livet, der tilkommer ham. Han vil ikke rejse som Virtuos til Paris. „Klaverspillet er kun en Biting for mig; jeg er Komponist og født til Kapelmester, mit Talent for Komposition, som den gode Gud har givet mig i saa rigt Maal (jeg tør sige det uden Hovmod, ti jeg føler det nu mere end nogen Sinde), det kan og maa jeg ikke begrave.“ Der er mere mandig Alvor i disse Linjer, end vi hidtil har læst ud af Mozarts Breve, medens samtidig Ynglingens urolig bævende Stemning kommer til Orde i de følgende, der skrives som Undskyldning for, at han ikke har faaet skrevet nogle Fløjtekompositioner, en Bestilling Wendling havde skaffet ham til Livets

[1]) Sopranarien: *Non so d'onde vieno.* Köchels „Verzeichniss“ p. 294, trykt som Bilag til Nohls Biografi.

Ophold: „At jeg ikke har faaet dem færdige, er ganske naturligt. Jeg har ikke en rolig Time . . . man er jo ikke heller til enhver Tid oplagt til at arbejde . . . Smøre op, det kan man nok hele Dagen igennem, men Saadant kommer jo ud i Verden og saa vil jeg sandelig ikke have, at jeg skal behøve at skamme mig ved, at mit Navn staar derpaa.“

Det var næppe med stort Haab eller synderlig Fortrøstning, at Mozart imødesaa Faderens Brev, der skulde afgøre hans Skæbne. Den 12. Februar er det skrevet efter „en lang søvnløs Nat, langsomt Ord for Ord“, et alvorsfuldt, fast og klart Brev, der ganske vel kendetegner Leopold Mozart, men paa de fleste Læsere vil gøre et koldt og smaaligt Indtryk[1]). Det minder Wolfgang om hans Kærlighed til Faderen i Barndomsdagene, om hans Forpligtelse til at ophjælpe Familiens daarlige Penge-Forhold, det bebrejder ham hans erotiske Letsindigheder, paaviser det umulige i Tanken om at den ganske unge Aloysia, der aldrig har betraadt en Scene, skulde vinde en Primadonnaplads i Italien og kulminerer i de understregede Ord: „Afsted med dig til Paris og det snart! — Aut Cæsar aut nihil! — Fra Paris gaar en talentfuld Mands Navn ud over hele Verden.“

For dette heftige og myndige Bud bøjede Mozart Hovedet og adlød. Dette var jo den første Strid med Faderen, hvem han var vant til at lyde i alt, og han havde vel næppe haabet at gaa ud af den som Sejrherre. Ret spagfærdig er Tonen i de følgende Breve: „Jeg har aldrig tænkt andet end, at De vilde misbillige min Rejse med Webers — men jeg havde givet mit Æresord paa at skrive derom til Dem.“ — „Hvad De skriver om Mlle Weber er altsammen sandt, kun ikke det ene, at hun synger som en Gabrielli (en berømt Koleratursangerinde, som Mozart havde lært at kende i Italien), ti det vilde slet ikke være mig kært, om hun sang saaledes . . . hun sang med Kunstfærdighed, men denne (Aloysia) synger til Hjærtet.“ Den Sjælekamp, Mozart har maattet udkæmpe, angreb hans Sundhed. Vel fortæller han den 22. Febr. om sin overstandne Sygdom, men Tonen i Brevet er saa ophidset og nervøs, at han endnu synes aandelig og legemlig lidende: „Jeg beder Dem tilgive, at jeg ikke denne Gang skriver saa meget, men jeg kan ikke . . . Man kan heller ikke skrive alt, hvad man tænker

[1]) Brevet findes i Oulibischeffs Mozart-Biografi og blandt Bilagene til Jahns Værk.

— jeg ialtfald ikke. Hellere tale end skrive. Jeg beder Dem tro om mig, hvad De vil, kun ikke noget slet. Der gives Folk, der tror, at man umulig kan elske en stakkels Pige uden at have slette Hensigter . . . Men jeg er en Mozart, en ung, bravt tænkende Mozart . . . . . Saa maa De ogsaa tilgive, hvis jeg undertiden gaar for vidt i min Iver. . . .“ Snart bliver Tonen roligere og Mozart finder en Trøst ved at mindes sin Barndomskærlighed til Faderen: „Lige efter Gud kommer Papa, det var som Barn mit Valgsprog og Axiom og derved bliver jeg endnu . . .“ Noget lysere stiller Pariserrejsen sig nu for ham: „Jeg har nu sat al min Lid til Paris, ti de tyske Fyrster er Gniere til Hobe. Jeg vil arbejde af al min Kraft. . . .“

Den 23. Marts 1778 ankom da Mozart og hans Moder til Paris efter en Rejse paa ni Dage — „aldrig i mine Levedage har jeg kedet mig saadan,“ skriver han.

Opholdet i Paris er en Kæde af Modgang og Sorger, den tristeste Tid, Mozart endnu havde oplevet, men en Tid, hvis Alvor greb dybt ind i hans Sjæleliv og i hvilken han trods Prøvelserne frembragte ikke faa Værker, der prægedes af en mandigere Følelse end hans fleste tidligere Arbejder. Et af de første var *Klaversonaten i a-moll*, der er bleven en af hans mest kendte. Den er musikalsk set delvis i Slægt med Händels Instrumentalmusik, psykologisk set er den et Klagesuk, vemodigt og bevæget over den tabte Kærligheds-lykke, om hvilken Mindet lever i al sin Sødme i den skønne *Andante cantabile con espressione.*

Modtagelsen i Paris var denne Gang en hel anden end ved det første Besøg. Vel var Baron Grimm atter imødekommende og hjælpsom. Men der var ingen Stemning for Mozart. Det musikalske Paris var helt optaget af den store Gluck-Piccinniske Strid; ved den unge tyske Musiker var der intet „Interessant“. Han var ikke længere Vidunderbarnet og for de Triumfer som han trods sin unge Alder havde fejret navnlig i Italien, havde de eksklusive Parisere ingen synderlig Deltagelse, hvis de da overhovedet vidste noget derom. — Alligevel skaffede Grimm Mozart, i Egenskab af Klaverspiller, Indgang i nogle fornemme Kredse, men den Maade han modtoges paa, var ialtfald til Tider alt andet end opmuntrende, saaledes som han selv beretter det i Anledning af et Besøg hos Hertuginden af Bourbon: „. . . der maatte jeg vente en halv Time i et iskoldt Værelse, uden Kakkelovnsvarme og uden Kamin. . . . Jeg kunde ikke føle mine Fingre for Kulde og bad

Hertuginden i det mindste føre mig ind i et Værelse, hvor der var lagt i Ovnen. Oh oui, monsieur, vous avez raison — var hele Svaret. — — Saa satte Hertuginden sig med en Del Herrer ved et Bord og begyndte at tegne og — jeg havde den Ære at vente en hel Time. — Ofte tænkte jeg, at var det ikke for Hr. Grimms Skyld, saa gik jeg paa Øjeblikket min Vej. Endelig, forat være kort, spillede jeg paa et elendigt miserabelt Pianoforte og hvad der var det mest ærgerlige, Madame og Herrerne holdt ikke et Øjeblik op med deres Tegnen — og jeg maatte spille for Stole, Borde og Vægge. — Giv mig det bedste Klaver i Europa, men Tilhørere, der intet forstaar eller intet vil forstaa og ikke føler med mig, hvad jeg spiller, saa mister jeg al Glæden derved.“ . . . Denne Brevstump er værd at lægge Mærke til, fordi den giver et saa levende Indtryk af Mozarts Naturel med hans Afhængighed af sine Medmenneskers Deltagelse, og fordi den indeholder et helt lille Billed af Tonen overfor en Kunstner under *l'ancien régime,* navnlig naar Situationen sammenholdes med den bekendte Scene i Beethovens Liv, da denne under langt mindre graverende Forhold afbrød sit Spil med Udraabet: „Für solche Schweine spiel' ich nicht.“ —

Om at opnaa nogen fast Stilling i Paris var der ikke Tale. Mozart fik spillet en der i Staden komponeret *Symfoni* (*Pariser Symfonien* i D-Dur), og han fik Lejlighed til at komponere Musik til en Ballet af Noverre: *Les petite riens*[1]). Han fuldendte endvidere de i Mannheim begyndte *Violinsonater* — blandt dem den tungsindige, melodirige lille Sonate i *e-moll* — men var forøvrig ikke særdeles produktiv. Tanken om den Lykke, han havde forladt, maaske mistet for bestandig, den strænge og haabløse Kamp for Tilværelsen — alt knugede hans Sind, og nu skulde endnu et Slag ramme ham: hans Moders Død. I Juli Maaned 1778 stod Wolfgang ved hendes Dødsleje, fjærn fra sin Slægtning, næsten uden Venner i den fremmede Stad. Straks efter Dødsfaldet skrev han et særdeles smukt Brev til Vennen Bullinger, hvori han beder ham forberede Faderen paa hans Hustrus Død.

Paa Paris og Pariserne saa Mozart med stadig mere uvillige Øjne; hans Breve er fulde af Udfald, Spot eller Klager over deres Færden, deres Moral, ja selv deres Sprog. Den kloge Leopold Mozart hørte ikke ugærne om denne Misfornøjelse; han var ikke glad

[1]) Musiken har Mozarts franske Biograf V. Wilder genfundet i 1872.

ved at vide Wolfgang alene i Verdensstaden, og han tænkte med Bekymring paa, at Tiden gik, uden at man turde haabe paa noget Resultat[1]). I Brevene begynder han at tale om Mozarts Tilbagekomst, og da der viser sig en Mulighed for at faa Wolfgang anbragt i selve Salzburg som Organist med Udsigt til Kapelmesterværdigheden, griber Leopold med Iver denne Chance og paalægger Sønnen at rejse hjem. Skønt Salzburg er Mozart fuldt saa forhadt som Paris, begiver han sig dog — lydig som altid — paa Rejse, idet han sagtens haaber, at der allerede i München, hvor Aloysia var Operasangerinde, skal vise sig Noget, der gør det muligt at blive der. Han sender Kusinen i Augsburg et af sine kaade Breve, beder hende komme til München, „maaske skal du der komme til at spille en stor Rolle". — Øjensynligt er da Mozart ankommet til München i den bestemte Tanke at binde Aloysia Weber for bestandig til sig, men helt anderledes skulde det gaa. Da Mozart lige fra Rejsevognen jublende ilede til Aloysia, modtog hun ham med Kulde, vendte ham Ryggen og „syntes ikke mere at kende ham, som hun tidligere havde grædt for". Mozart søgte ikke at vinde hendes Hjærte tilbage. I stolt Trods satte han sig til Klaveret og sang med en af Lidenskab dirrende Røst nogle improviserede Strofer, der begyndte: *„Ich lass das Mädl gern, das mich nicht will."*

Man staar egentlig saa temmelig uden Midler til Forstaaelse af denne Scene, der vel nok har været en af de betydningsfuldeste i Mozarts Liv, og om hvilken et Øjenvidne, hans senere Hustru, Constanze har berettet[2]). Vi ved ikke meget om, hvorvidt Mozart og Aloysia har brevvekslet under hans Pariserrejse[3]); der er intet oplyst om, hvorvidt han er kommet uventet og maaske har overrasket Aloysia paa en Maade, der har frastødt hende. Vi kan ikke kontrollere, om det forholder sig saa, at Aloysia, der nu var bleven en feteret Sangerinde, vant til at omgaas Hoffets fine, galante Kavallerer, er blevet skuffet ved Gensynet af den lille uanseelige Mozart, der klædt i den sorte Sørgedragt blev endnu uanseeligere. Vi ved intet, men just i denne Uvished kunde man

[1]) I den Retning gik Grimms Brev til Faderen. Han fortæller at Mozart ikke egner sig til at vinde frem i Paris: Il est trop „treuherzig", peu activ, trop peu occupé des moyens, qui peuvent conduire à la fortune.

[2]) Meddelt første Gang i Nissens Biografi.

[3]) Vistnok kun ét, paa Italiensk affattet, Brev er opbevaret.

være tilbøjelig til at mene, at Aloysias Optræden, der synes saa ubegribelig, slet ikke har bundet saa dybt — at det har været en af disse uforklarlige og halvt ubevidste Stemninger, der kan jage gennem et Menneske og give sig Udslag i trodsig Lyst til at pine den man elsker; et Kvindelune eller et barnagtigt, men saarende Drilleri. Havde Mozart kunnet tage saa let paa denne Sag, som han oftest tog paa Livet, var maaske det gode Forhold til Aloysia snart blevet genoprettet, men det var ikke her en Skuffelse i et flygtigt Kærlighedsforhold, det drejede sig om; han følte det som et Forræderi mod de dybe Følelser, han længe og trofast havde næret. Den stærke Selvfølelse, som undertiden præger hans Breve, er voldsomt brudt op i ham og han har foretrukket at møde Aloysias Haan paa samme Vis. Om et stærkt Sindsoprør vidner det Brev, han et Par Dage efter (d. 29. Decbr. 1778) skriver til sin Fader. Vel siger han intet direkte, men Sætninger som de følgende bærer tilstrækkeligt Vidnesbyrd om hans Sindstilstand. . . . „Jeg har aldrig i mine Levedage skrevet slettere end denne Gang, for jeg kan ikke; mit Hjærte er altfor meget stemt til Taarer. De maa snart skrive og trøste mig. . . . Et lykkeligt Nytaar! Mere kan jeg ikke stille paa Benene i Dag.“ — For Mozart har denne Begivenhed staaet som det haardeste Skæbnens Slag med Virkninger langt ud i Fremtiden. Vi andre kan kun daarlig bedømme, om hans Liv vilde have formet sig lykkeligere med Aloysia end med Konstanze, kun et synes vist, at han har elsket den første højst, og at han egentlig aldrig helt fik slettet denne Følelse af sit Hjærte. Selvom han lejlighedsvis kan kalde hende „en Kokette“, har han endnu i 1781 i et Brev til Faderen de oprigtige og følte Ord: „Jeg elskede hende i Sandhed og føler, at hun endnu ikke er mig ligegyldig . . . En Lykke er det for mig, at hendes Mand er en skinsyg Nar og — at jeg saa sjælden faar hende at se.“

Saa fattig paa Udbytte, saa rig paa Modgang som denne Rejse havde været, ligesaa betydningsfuld blev den for Mozarts Kunst og Personlighed. Han var nu i den Alder, da han modent kunde opfatte og lære af det der i Kunstens Verden mødte ham. Han følte sig ikke mere som Midtpunktet i, han var Tilskuer til det

Musikliv, han kom i Berøring med. Paa denne Rejse var det gaaet op for ham, da han hørte Cannabichs Orkester spille i Mannheim, hvilken Virkning der kunde opnaas gennem Instrumentalmusik alene; saa lydhørt var hans Øre, saa fin hans Forstaaelse, at han straks ogsaa fattede Midlerne, der var anvendt, og tog dem i sin Tjeneste. Allerede i den første Symfoni, han skrev efter at have gjort deres Bekentskab: i *Pariser Symfonien* bruger han Instrumenterne (Blæserne især), saaledes, som Cannabichs Orkester har lært ham, og han anvender lignende Effekter som de der udmærkede Mannheimer Orkesterets Spil: stærke Stigninger, overraskende dynamiske Virkninger[1]). Og hvilken Betydning maa det ikke have haft for ham, der med Liv og Sjæl var optaget af at udvikle sig som dramatisk Komponist, at komme til Paris, just som der Læg og Lærd, og blandt dem hans Ven Grimm, var opfyldt af og stredes om Modsætningen mellem den italienske traditionelle og den reformerende Gluckske Opera? Hvor maa ikke hans Kunstnerhjærne have tumlet med disse nye Indtryk? Hvor maa det ikke have gæret i ham, inden han kom til Klarhed over, at den italienske Operaform, med hvilken han var opdraget og i hvilken han selv havde arbejdet, var en stagnerende, som han maatte gøre sig løs af, medens den Gluckske Opera og den franske *Opera comique*, som han nu lærte at kende, pegede mod Fremtiden[2]). *Idomeneo*, *Bortførelsen fra Seraillet* og *Figaros Bryllup* er hver paa sin Maade Vidnesbyrd om, hvad Mozart har lært af dette Pariser-Ophold.

Som Mand modnedes han i disse Tider. Hans Kamp forat vinde Aloysia, Sorgen over at miste hende saa uventet og Moderens Død, alle disse alvorlige Begivenheder greb dybt ind i hans Sjæleliv. Hvad han saaledes har gennemgaaet, gør ham ikke til en væsentlig Anden, end den vi hidtil har lært at kende. Han blev ikke hængende fast i sine Sorger, dertil var han for meget Kunstner og hans Livssyn i det hele og store for lyst, men de dybe Skygger, der senere ofte skulde formørke hans Livsvej, var

[1]) At dette er bevidst, og særlig anlagt paa den franske Smag, fremgaar af Ytringer i Brevene.

[2]) Senere hen lyder Mozarts Svar paa Spørgsmaalet, om man ikke hellere skal studere italienske end franske Partiturer, udtrykkelig: Hvad Melodien angaar: jo, men hvad den dramatiske Effekt angaar: nej.

nu for første Gang faldet over den, og naar han i Fremtiden smiler, føles det mangen Gang paa en forunderlig rørende Maade, at Øjet, der ler, er dugget af Taarer.

Mozart var nu atter i Salzburg, men følte sig inderlig utilfreds paa dette „Bettelort". Hans dobbelte Embedsmandsstilling som Koncertmester og Hoforganist paalagde ham imidlertid adskilligt Pligtarbejde. Til Kirkens Brug skrev han flere Messer og Vesperi, til Koncertsalen Symfonier, af hvilke den anden i *C-Dur* (Köchel, Nr. 338) ret bærer Præget af hans alvorlige, mellem Vemod og Trods svingende Stemning, derhos en Koncert for 2 Klaverer m. m. Ogsaa for Scenen fik han Lejlighed til at skrive. Schikaneder, en Ven af Familien Mozart, senere en vigtig Rollehavende i Wolfgangs Livsdrama, var den Gang Theaterdirektør i Salzburg, og paa hans Foranledning komponerede Mozart Musik til Dramaet *Kong Thamos*, der omfatter dels Mellemaktsmusik dels flere store, skønt klingende Kor (senere underlagt latinsk Tekst til kirkeligt Brug, skønt de har en afgjort scenisk Karakter). Disse vidner om den Mandighed, der nu prægede Mozarts Personlighed, er beslægtede med de festlige Kor i Glucks Operaer og peger fremad mod de berømte Kor i *Tryllefløjten*, uden dog at naa dem i Sluttethed og Dybde. Mellemaktsmusiken bestaar af Satser, der musikalsk skal illustrere Dramaets Handlinger og bærer derhen hørende Overskrifter. Det er stærkt bevægede, ofte helt lidenskabelige Stykker med et dramatisk Præg, undertiden rummende en voldsom Kraft, som ellers sjældnere træffes hos Mozart. Tydelig mærkes her Mozarts Interesse for Melodramaet, der just paa denne Tid var blevet en yndet Kunstform, navnlig gennem Bendas *Ariadne fra Naxos* (jfr. I. Del, p. 611). En anden dramatisk Opgave var af ringe Betydning, Kompositionen af den tarvelige Operette *Zaide*, der ikke naaede til Opførelse i Mozarts levende Live[1]).

Skæbnen var Mozart — og Kunsten — saa god, at hans Ophold i Salzburg ikke blev ret langvarigt. Han fik Opfordring fra München til at skrive en Opera til Karnevalstiden, og meget gærne tog han derimod: Operapersonalet kendte han ud og ind, talte

[1]) I Aaret 1866 gjordes i Frankfurt a. M. et Forsøg paa at genoptage *Zaide*, men uden synderligt Held.

Venner iblandt dets Medlemmer, og han vidste, at Orkestret var et af Tysklands ypperste. Den Opera, Mozart saaledes bestemte sig for at skrive for München, var *Idomeneo.* Teksten blev skrevet af en Salzburger-Gejstlig, Varesco, paa Grundlag af en ældre italiensk Operalibretto. Mozart tog selv til München for at lede Prøverne. Talrige Breve beretter livligt om den Begejstring, hvormed de Medvirkende modtog den unge Mesters Værk med Undtagelse af enkelte vrantne Elementer, der var vante til at se enhver ny Opera fra Synspunktet, om den stillede deres Vokal-Evner (eller Begrænsning) i det tilbørlige flatterende Lys. Mozart maatte kæmpe med disse Repræsentanter for den gamle Skole og han søgte at imødekomme dem, saavidt hans musikalske Samvittighed tillod det (og undertiden maaske lidt videre); der var dog Punkter, paa hvilke han ikke vilde vige trods alle Sangernykker: sin *Terzet* og sin *Kvartet* satte han saa højt og troede saa sikkert paa, at han ikke ændrede en Node trods Sangeren Raafs Bønner og Betænkeligheder[1]). Mozart gik i Spidsen for Arbejdet paa Prøverne med ungdommelig Ildfuldhed og han vandt en stor Sejr — tør man antage, uagtet der om selve Opførelsen, der fandt Sted med megen Pomp den 29de Januar 1781, ikke foreligger Beretninger i Brevene, thi Leopold Mozart og Marianne var komne til München for at være Vidne til Sønnens og Broderens Triumf.

Idomeneo, en stolt Portal for Rækken af Mozarts berømte dramatiske Mesterværker, er i historisk Henseende et særdeles interessant Værk. Mozarts mægtige sceniske Ævne kommer her for første Gang til kraftigt og ejendommeligt Gennembrud; men Operaen er iøvrig saa tydelig præget af de forskellige Paavirkninger, han hidtil har været udsat for, og som han fra nu af søger paa én Gang at udnytte og at frigøre sig for, at Studiet af den allerede af den Grund er meget tiltrækkende.

I hele sit Anlæg er *Idomeneo* „italiensk Opera": En Mængde Arier, kun faa Ensemblenumre; Teksten er „heroisk", den behandler vidtløftig uden Poesi og dybere Karaktertegning et græsk Sagn af lignende Indhold som det gamle Testamentes Fortælling om Jephtas Datter. Den traditionelle „Fortrolige" savnes end ikke. Men ved

[1]) „Der var intet at synge paa" — akkurat den samme Klage, der ved saadan Lejlighed lyder endnu den Dag i Dag. Mozarts karakteristiske Svar fortjæner at nævnes: „Som om man ikke snarere skal tale end synge i en Kvartet" (ↄ: i en dramatisk Situation, modsat en Arie).

Siden af alt dette tørre og overleverede dukker op nye Skud, der stammer fra det Indtryk, Mozart har modtaget af den franske, særlig den Gluckske Opera. Der gaar gennem Tekst og Musik en vis tragisk Alvor, som den Gang var den italienske Opera ret fjærn; der er lagt stor Vægt paa at gøre Korene til en selvstændig og væsentlig Del af Operaen; det Gluckske Motiv: Tempelscenen med Offerpræst, Kor og Orakelsprog kommer direkte til Anvendelse og der er endelig en Bestræbelse efter at bringe Liv og Farve ind i det sceniske Billed ved Anvendelse af Optog og Ballet. *Idomeneo* naar vel ikke i Alvor, Fasthed og Pathos de Gluckske Operaer, men den er afgjort et Skridt bort fra den italienske, — at Skridtet ikke blev endnu større, skyldes ikke blot Mozarts Ungdom, men stod i Forbindelse med hele hans datidige Naturel, og endelig spillede det Hensyn, han mente at burde tage til Sangerne og deres „gamle Slendrian“, som han selv kalder det, en ikke ringe Rolle. Enkeltheder i *Idomeneo* rager imidlertid baade i Undfangelse og Udførelse op i Højde med det bedste af hvad Mozart har gjort — han vedblev ogsaa selv at sætte megen Pris paa denne Opera — saaledes navnlig de skibbrudnes Kor og Tempelkorene, noget af det mest pathetiske Mozart har skrevet. Blandt Arierne træffer man kedsommelige lange Stykker jævnsides med karakteristiske Satser og Satser baarne af den blide indsmigrende Melodik, der kendes af alle, som er fortrolige med Mozarts ypperste Værker. Recitativerne er behandlede med en ganske anden Kløgt og Omhu end den italienske Opera kendte det, og i Orkesterpartiet udfolder den unge Mester en saadan Fylde og Afveksling, at han vinder langt frem foran ikke blot Italienerne men ogsaa selve Gluck, og ikke i noget senere Værk er han egentlig naaet videre.

Medens Mozart saaledes nød Skaberglæden og Anerkendelsens Triumf, stod som en uhyggelig Baggrund for alt dette lyse: Salzburg og Ærkebispen. „Apropos, hvorledes gaar det med Ærkebiskoppen?“ skrev han allerede i December, midt i den travle Prøvetid. Han frygtede pludselig at blive kaldt hjem af den ildesindede og lunefulde Herre. Kaldelsen udeblev imidlertid endnu nogle Maaneder, og da den lød, var det ikke fra Salzburg men fra Wien. I Marts Maaned maatte han forlade det glade Liv i München og drage til Østrigs Hovedstad, hvor Biskop Hieronymus var paa Besøg, optraadte med megen Stadselighed og nu ogsaa ønskede at prange med sin fornemste „Tjæner“, den berømte unge Koncertmester.

Vel var det nu for Mozart mere tilfredsstillende at komme til Wien end til Salzburg, men under det trykkende nedværdigende Aag, som Ærkebiskoppen vilde lægge paa ham, kunde han ikke mere godvillig bøje sig. Det kom snart til et Brud; „Befrielsen", som Jahn kalder det, stundede til.

„De to Liv-Kammertjænere sidder ovenfor mig, min Ringhed har dog i det mindste den Ære at sidde foran Kokkene. Ved Bordet bliver der gjort dumme, grove Løjer. — Ærkebispen har den Godhed at prale med sine Folk, men han berøver dem deres Fortjæneste og betaler dem ingenting derfor." Saaledes skildrer Mozart Forholdene, og om et Besøg hos Fyrst Galitzin fortæller han: „Hvor gærne vilde jeg give en offentlig Koncert her, men ... han gav mig ikke Tilladelse dertil. Hele Adelen har taget ham det ilde op"[1]).

Disse Par Brudstykker af Breve under Wieneropholdet giver et om end svagt Indtryk af, hvorledes Mozart behandledes og hvad han følte derved. Da det saa en skøn Dag hed sig, at nu skulde Musikerne „sendes hjem til Salzburg", rejste Mozarts Selvagtelse og Kunstnerfølelse sig paa én Gang. Han vilde ikke længere være afhængig af denne Gejstliges Vilkaarlighed, vilde ikke saaledes jages bort fra denne By, hvor han følte der var Trivsel for hans Kunst: „Det er et herligt Sted her og for *min Metier* det bedste i Verden", staar der som Efterskrift til et Brev (af 4de April 1781).

Altsaa erklærede Mozart, at han vilde ikke rejse, — han skulde „dreje Ærkebispen en Næse, saa det skulde være en Lyst og det med den største Elegance". Leopold Mozart bliver bange for denne Dristighed, han føler sig og Familie afhængig af Ærkebispen, og han stoler meget lidt paa de finantsielle Planer, som Wolfgang udkaster og som staar i Forbindelse med hans Forhaabninger om at blive „Anden Kapelmester" ved Operaen. Herom drejer Brevene sig en Tid lang og Wolfgang erklærer et Steds udtrykkelig, at „hele Verden skal vide, at Ærkebiskoppen af Salzburg ene kan takke Dem, min kære Fader, for at han ikke igaar mistede mig for stedse"[2]). Spændingen mellem Mozart og Biskop Hieronymus steg dog stadig. Da Mozart en Aften havde spillet „til almindeligt Bifald", behand-

[1]) Mozart kom dog trods Ærkebispens Modstand til at optræde, og det med al Bravur.

[2]) Der var paany forefaldet uhyggelige Scener mellem Herre og „Tjæner". Udtrykkene i Brevet antyder iøvrigt ganske karakteristisk, at Mozart var sig bevidst, at denne Brevveksling kunde faa historisk Betydning — en Omstændighed, der selvfølgelig giver disse Breve dobbelt Værd.

lede Ærkebiskoppen ham „som en Gadedreng istedenfor at vise mig sin Tilfredshed, eller for min Skyld ingenting vise mig —“, ja sagde ham lige op i Ansigtet, at han „skulde pakke sig, han kunde faa hundrede, der betjænte ham bedre“. Endelig kom da den sørgelig berømte Scene, der udførlig beskrives i Brevet af 9de Maj. „Jeg er ikke mere saa ulykkelig at være i salzburgsk Tjæneste, denne Dag var en lykkelig Dag for mig“. Saaledes indledes Brevet, og nu følger et omhyggeligt Skriftemaal, af hvilket her kun skal meddeles selve Sammenstødet. Den ydre Aarsag var den staaende Tvist: Mozart vilde ikke godvillig forlade Wien; den tilfældige Anledning var denne: Da Ærkebispen saa, at Mozart stadig var i Wien, lader han ham vide, at han kan tage en Pakke med, naar han rejser til Salzburg. Mozart svarer, at hvis det haster, kan han ikke tjæne Biskoppen, thi han rejser ikke endnu (som en Slags Undskyldning angiver han dels, at han ikke har faaet sine Pengesager ordnede, dels at der ikke er Plads i Postbefordringen!). Og han opsøger nu Ærkebiskoppen: „Da jeg kom ind til ham, sagde han: Naa, naar kommer han afsted, Knægt? — Jeg: Jeg vilde rejse i Nat, men Pladsen var optaget. Nu gik det løs i et Aandedræt: jeg var den upaalideligste Knægt, han kendte, intet Menneske betjænte ham saa slet som jeg, han raadede mig til at komme afsted, ellers skrev han hjem, at min Løn skulde inddrages — man kunde slet ikke komme til Orde, det gik løs som Ild. Jeg hørte rolig paa det altsammen; ... han kaldte mig en Pjalt, en Lusekarl, en Fex[1]) ... jeg gider ikke skrive alt. Endelig, da mit Blod var kommet i for stærkt Oprør, sagde jeg: Er Deres Naade altsaa ikke tilfreds med mig? — Hvad! Vil han true mig, han Fex, saadan en Fex; se han til, der er Døren, jeg vil ikke have noget mere at gøre med saadan en elendig Fyr. — Saa sagde jeg: Og jeg heller ikke med Dem. — Saa gaa han sin Vej. — Jeg (idet jeg gik): Saadan skal det ogsaa være, i Morgen skal De faa det skriftligt. — Sig mig nu, bedste Fader, om jeg ikke snarere har sagt dette for sent end for tidligt. ... Min Ære gaar mig fremfor alt og jeg véd, at det ogsaa er Deres Mening. ... Skulde Ærkebispen af denne Grund vise Dem den ringeste Impertinens, saa kom straks med min Søster til mig i Wien — jeg vil ikke mere vide noget af Salzburg, jeg hader Ærkebispen til Raseri.“ Denne oprivende Scene angreb Mozarts

[1]) Et grovt Dialekt-Skældsord (egentlig = Kretiner).

svage Konstitution i den Grad, at han et Par Dage efter maatte forlade Operahuset under en første Akt, han „var ganske ophidset, rystede over hele Legemet, tumlede som en drukken nedad Gaderne“ og maatte gaa til Sengs.

Den ængstelige og snæverhjærtede Leopold Mozart vilde ikke gaa ind paa Sønnens Betragtninger[1], og den nærmestfølgende Tid er Mozart optaget dels af at overbevise Faderen om, at han har valgt det rette, dels af at faa sin Afsked formelig bevilget. Dette sidste skete ikke uden store Vanskeligheder; Forhandlingerne, der førtes gennem Biskoppens Kammerherre Grev Arco, et værdigt Sidestykke til sin Fyrste, trak ud fra Uge til Uge. Ved det sidste Sammenstød mellem Mozart og Greven, skældte denne ham paany ud for Laban, Knægt og lign. og kastede ham med et Spark ud af Døren; der var intet andet at gøre end at løbe sin Vej, „thi jeg vilde ikke glemme Respekten for de fyrstelige Værelser, selv om Grev Arco havde gjort det“. Til Beretningen om denne Scene knytter sig i et Brev af 20. Juni de smukke, stolte Ord: „Det er Hjærtet, der adler Mennesket, og selv om jeg ikke er Greve, har jeg dog maaske mere Ære i Livet end mangen Greve.“ ... Herefter var Bruddet uopretteligt til Leopold Mozarts store Sorg; Wolfgang var fri — sin egen Herre og blev fra nu af i Wien.

Selvfølgelig gik det ikke saa let at vinde Position og Livsophold i Wien, som Mozart havde haabet det, eller i alt Fald fremstillet det i Brevene til Faderen. Kapelmesterstillingen opnaaede han jo overhovedet aldrig, og en Tidlang fandt han kun sit beskedne Underhold ved at give Undervisning. Han havde imidlertid taget Bolig hos sine Venner, Familien Weber, der ogsaa var flyttet til Wien; denne Omstændighed bragte ham sandsynligvis lettere over den første vanskelige Tid, og snart viste der sig Udsigter, der var lovende nok og som førte mod Maalet — omend langsommere end Mozart fra først af troede.

[1] Han synes ogsaa allerede nu mistænksom at have lyttet til de Rygter, Mozarts Fjender udspredte om hans Vandel i Wien, og hans Breve gør i det hele et mindre tiltalende Indtryk. I et af Wolfgangs Svar findes ogsaa de Ord: „Jeg maa tilstaa, at jeg ikke af et eneste Træk i Deres Brev genkendte min Fader“.

Allerede i et Brev fra April 1781 staar der rent *en passant* den Meddelelse: Stephanie vil skrive en tysk Opera til mig. Hermed hang det saaledes sammen: Kejser Joseph II, den bekendte Repræsentant for det oplyste Enevælde, havde paa sit reformatoriske Program ogsaa dette, at Folket skulde opdrages gennem gode nationale Theaterforestillinger. I Henhold hertil stræbte han



Fig. 35. Mozart-Portræt (efter Relief af Posch 1781).
(Anset for et af de mest lignende Billeder.)

at hæve baade Skuespilscenen (og Mozart havde megen Interesse af sine Besøg der) og Operaen. Kejserens Faktotum, den af Gluck paavirkede Italiener Salieri maatte med i denne Reformgærning og saa fjærnt det end laa ham, komponere Musik til en elendig Syngespiltekst: *Der Rauchfangkehrer* (Skorstensfejeren). De samme Bestræbelser havde bragt Glucks komiske Opera *La rencontre imprévue* frem i ny tysk Bearbejdelse som *Die Pilgrimme von Mekka.* Man søgte nemlig at skaffe sig sit eget, ikke blot nationale men

egentlig helt lokale Repertoire, idet man vel, mer eller mindre, tog den nordtyske „Singspiel“-Stil som Mønster, men ikke gærne indførte selve dens Frembringelser. Der var i det Hele den Gang i musikalsk Henseende draget en ret skarp Skillelinje mellem det beskednere, men stilstrænge nordlige og det frodigere, italiensk paavirkede sydlige Tyskland.

Da nu Parolen lød paa tysk Syngespil — udadtil i alt Fald; thi i sit inderste Hjærte var Kejser Joseph ifølge sin Opdragelse og paa Grund af Salieris Indflydelse den italienske Opera langt mere hengiven — var det helt naturlig ogsaa at tage den unge Mozarts Ævner i Brug. Han var jo yndet i adelige Kredse og Kejseren selv var interesseret for, at Mozart kom til at komponere en tysk Opera. Librettisten Stephanie bearbejdede en ældre Tekst af Lystspilforfatteren Bretzner (den samme, hvis Lystspil danner Grundlaget for Weyses Syngestykke „Sovedrikken“), til hvilken den yndede og flittige Sangspilkomponist Johann André (I. Del, p. 611) endnu Aaret forinden havde sat Musik. „Bogen er ganske god; Sujettet er tyrkisk og hedder: Belmont og Konstanze eller Bortførelsen fra Seraillet.“

Mozart komponerede løs af Hjærtens Lyst med en forbavsende Fart. Det galdt jo nu hans Fremtids Eksistens, og Operaen var derhos bestemt til Førsteopførelse ved et forestaaende fyrsteligt Besøg. Heraf blev der nu ganske vist intet, og Maaned efter Maaned trak det ud med at faa Operaen frem, — Mozart trøster sig med, at der saa bliver Tid til at gaa Musiken lidt nøjere efter — indtil endelig Kejserens udtrykkelige Befaling skar igennem det Væv af Smøleri og Chikane, der havde hindret dens Fremkomst, og den 16de Juli 1782 opførtes *Bortførelsen* første Gang paa Burgtheatret. Straks den første Aften modtoges den med Jubel og fra de følgende Aftener kan Mozart berette om endnu større Held, Fremkaldelser og „Repetitioner“. Kejseren havde i Virkeligheden hermed naaet sit Maal at grunde (eller i alt Fald fastslaa) en National-Opera. Selv fandt han vel Behag i Operaen, men ganske efter hans Smag var den ikke. Til Mozart udtalte han: „For smukt for vore Øren og voldsom mange Noder, kære Mozart“ (sigtende til det rigt udarbejdede Akkompagnement). Dennes Svar lød simpelt og frimodigt: „Akkurat saa mange Noder, Deres Majestæt, som det er nødvendigt“. — En særlig Opførelse blev foranstaltet for den gamle Mester Gluck, der i høj Grad glædede sig over det Geni, Operaen

aabenbarede, og siden den Tid modtog Mozart som Gæst i sit Hjem. *Bortførelsen* havde det Held, som ikke mange Operaer paa den Tid, ogsaa at gaa over til andre Operascener, saaledes til Leipzig, Prag, Mannheim og Berlin. Overalt stemmede Publikum og Kritik overens i Begejstring over Operaen[1]).

Bortførelsen er et Gennembrud i Mozarts Produktion, ligesom *Idomeneo* var det. Mozart forlod vel ikke helt den italienske Opera, da han skrev *Bortførelsen*, men han benyttede frit og selvstændigt det af den, han havde Brug for: Arierne. Ved at overføre de bredere, mere udarbejdede Arier fra den italienske Opera og sammensmelte dem med det tyske „Singspiel" vil han højne dette sidste. Men Arierne er, i det hele og store, ikke mere til Stede som Indrømmelse til Sanger-Ønsker, de er et naturligt, varmt, beaandet Udtryk for de Optrædendes Stemninger og Sindstilstande — og de er, som vi straks skal se, sungne udaf hvad der just bevægede den unge Mesters eget Indre. De vokser af sig selv frem af Handlingen, de er ikke paaklistrede af Beregning og faar derfor langt større Værd og Interesse end mange Arier endnu i *Idomeneo* havde. Der er i *Bortførelsen* alligevel Arier, som gør et trivielt Indtryk og som stopper unyttig op for den dramatiske Udvikling, det er Indrømmelser til Sangere og til Smagen[2]); Mozart var jo endnu en ung Mand, og han besad ikke den Karakterens Fasthed, den æsthetiske Stringens, i Kraft af hvilken Gluck saa fast gennemførte, at hans Værker kun blev hans Kunstidéers Virkeliggørelse. — Men Mozarts Idéer om det dramatiske Musikværk var overhovedet ikke saa udprægede som Glucks. Just under Udarbejdelsen af *Bortførelsen* skriver han til sin Fader, der paa en docerende Maade, som viser en lidet tiltalende Mistro overfor Sønnens Smag og Kunstnerævne, havde gjort Indvendinger mod Teksten, et udførligt Brev, i hvilket hans Anskuelser om Forholdet mellem Tekst og Musik kommer til Orde. Det hedder saaledes deri: „... og jeg véd nok, at Verseformen ikke er den bedste, men den har passet saa godt sammen med mine musikalske Tanker, at den nødvendigvis maatte behage mig. ... Med Undtagelse af „*Hui*"[3]) og *Kummer*

[1]) Goethe udtalte: Alle mine Bestræbelser for det tyske Syngespil var spildt Møje, da Mozart optraadte. „Bortførelsen" slog alt andet ned.

[2]) Mozart skriver udtrykkelig i et Brev til Faderen, at han har ofret en af Konstanzes Arier til Mdm. Cavalieris „geläufige Gurgeln".

[3]) Dette slemme Udtryk: „Doch im Hui schwand meine Freude" fik Mozart dog forandret til: doch wie schnell, osv.

ruht in meinem Schoos (thi Kummer kan ikke hvile) er Arien hellerikke saa daarlig, og jeg véd ikke andet: i en Opera maa Poesien simpelthen være Musikens lydige Datter. En Opera maa behage des mere, jo mere Stykkets Plan er godt udarbejdet, medens Ordene blot er skrevne for Musiken. ... Bedst er det, naar en god Komponist, der kender Theatret og selv kan angive noget, kommer sammen med en habil Poet — en sand Fugl Fønix."

Dette er altsammen meget gode og fornuftige Tanker, men ikke Tanker, der som Glucks lyser af Personlighed og Idealitet. Mozart vilde, modsat Gluck, kun bruge Teksten som det nødvendige Underlag for Udfoldelsen af sine musikalske Idéer, derfor var dens Enkeltheder ham ligegyldige og i Tvivlstilfælde havde Musiken absolut Forret for Teksten. Dog maa man ikke tro, at Librettoen var ham en helt underordnet Ting, tværtimod, som han selv skriver: Stykkets Plan maa være saa vel udarbejdet som mulig, og selv var han jo Mand for at se, hvad der virker og tager sig ud paa Scenen. Derfor blev *Bortførelsens* Tekstbog efter Mozarts Anvisning Genstand for megen og forstandig Omarbejdelse, inden den fik sin endelige Skikkelse.

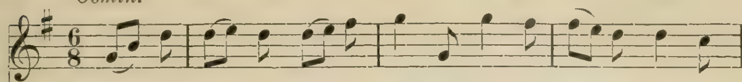
Bortførelsen er et Gennembrud ogsaa i den Henseende, at Mozart her første Gang for Alvor aabenbarer den Ævne til musikalsk Karakteristik, som senere mere og mere straalende skulde udfolde sig i hans dramatiske Værker. Fremfor alle Personer i „Bortførelsen" staar her Osmin som Eksempel. En saadan Skikkelse havde den hidtidige dramatiske Musik ikke haft at opvise — i den fremtidige blev den et Forbilled, og det ét, der sjælden er overtruffet. At Osmin blev en fremtrædende Figur i Stephanies Libretto — i Modsætning til hvad Tilfældet var i det Bretznerske Stykke — skyldtes Mozarts udtrykkelige Ønske, og hele Operaen igennem er denne Figur skildret med samme Genialitet. Osmins halvt sløve, halvt tungsindige Væsen er givet med faa Streger i den *Romance*, med hvilken han indføres. For at anskueliggøre det store Fremskridt, Mozarts Komposition betegner fra den Andréske, hidsættes begge Komponisters Bearbejdelse af denne Romance. Alt det vilde, plumpe og dumme i hans Natur kommer til Udbrud i den følgende store Arie: *„Solche hergelaufne Laffen"* — hvis Slutning med genial Dristighed forlader Tonearten F-Dur for i den fjærntliggende, men, som Mozart paapeger i et Brev til Faderen, ikke for fjærntliggende, a-moll at lade Osmin rase i afmægtig Vrede. Og saa-

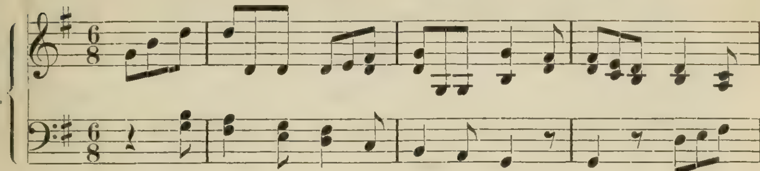
Af Operetten „Bortførelsen fra Seraillet".

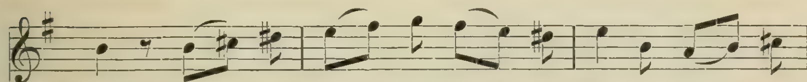
Allegretto.
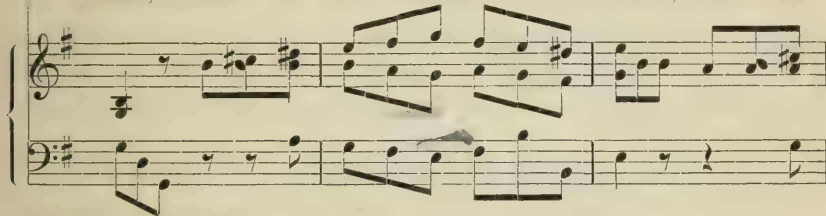
Johann André.

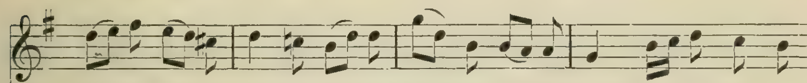
Osmin.

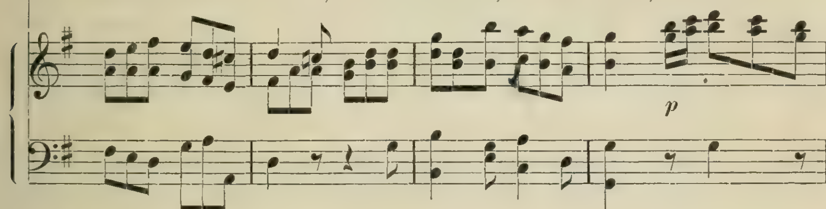


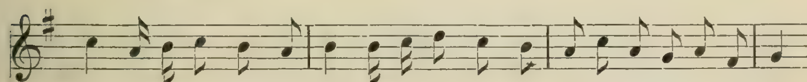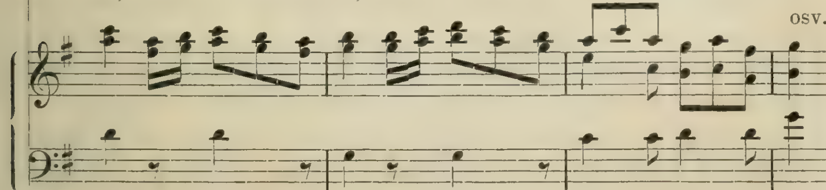














Af Operaen „Bortførelsen fra Seraillet".

Tempo giusto. Wolfgang Mozart.

Osmin.

Piano. *p*

Wer ein Liebchen hat ge-fun-den, die es treu und red-lich meint, lohn' es ihr mit tau-send Küsse, mach' ihr all das Le-ben sü-sse, sei ihr Trö - ster, sei ihr Freund, sei ihr Trö - ster, sei ihr Freund, sei ihr

pp

Freund. Tralla - le - ra tral-la - le-ra tral-la - le-ra tral-la - le - ra! osv.

osv.

ledes som disse to Musikstykker har lært os Osmin at kende, fastholdes hans Skikkelse med beundringsværdig Sikkerhed Operaen igennem, ja beriges (navnlig i den store Arie (D-Dur): *Oh, wie will ich triumphiren*) med endnu flere karakteristiske Træk. Man kunde væmmes ved, harmes over eller ynke denne sære Skabning, hvis ikke Figuren var behandlet med et lystigt Lune og stod i et komisk Lys, hvilket Mozart, som han selv skriver, delvis har opnaaet ved et saare simpelt Middel: „Osmins Vrede bliver komisk derved, at den tyrkiske Musik er anvendt dertil.“

Naar man endnu af „Bortførelses“-Musiken fremhæver den skønne, med megen Kunst og fin Følelse for Situationen udarbejdede *Kvartet*, et Ensemblenummer, der ogsaa betegner et Gennembrud saavel i Mozarts Frembringelser som i Operaens Historie; naar man fremdeles nævner Pedrillos originale Serenade og peger paa den opfindsomme Instrumentation med den virkningsfulde Anvendelse af den „tyrkiske Musik“ — saa er det dog kun om de ydre, haandgribelige Ejendommeligheder og Værdier i denne Opera, man har talt. Hvorledes skildre den bedaarende Ungdommelighed, den naive, jublende Livsglæde, den sarte Poesi, den særegne Eventyrstemning, der præger den og har gjort den til en duftende Foraarsbebuder i Operaens Historie, og som vil bevare den evig frisk!

Et Sted kan vi dog pege hen til som den Kilde, hvorfra al denne henrivende Ungdoms Glæde og Poesi er rundne: til Mozarts egen unge Kærlighed til den virkelige Konstanze, Konstanze Weber, Aloysias Søster. Dagen efter at *Bortførelsen* var opført, fejrede Mozart sit Bryllup med Konstanze — hans Venner forandrede skælmsk Programmets Tekst til „Wolfgang og Konstanze eller Bortførelsen fra *Gottes Auge*“ (Familien Webers Bolig). — Et Øjeblik

maa vi da stanse for at berette, hvad der var gaaet forud for dette Bryllup.

Mdm. Weber, der efterat være bleven Enke var draget til Wien, levede der i smaa Kaar med sine tre Døtre: Josepha, Sophie og Konstanze, en flittig, beskeden Pige, en Askepot, hvem hele Husholdningen hvilede paa. Hun havde gærne modtaget den unge Musiker, Vennen fra Mannheimer-Tiden, som Logerende — og Konstanze, som bevarede venlige Følelser for ham fra hin Tid, da hun lærte at spille Klavér af ham, blev atter hans Elev, nu ogsaa i Sang. Mozart følte sagtens oprindelig kun rent venskabeligt overfor den unge Pige, der ikke just udmærkede sig ved Skønhed eller Aand, men efterhaanden fik hans Følelser en ømmere Karaktér, hans Tanker rettedes mere og mere mod Ægteskabet. At Mozart da har følt sig særlig knyttet til Webers, fremgaar deraf, at han stadig vægrer sig ved at flytte fra dem, trods Tilbud fra anden Side, trods onde Rygter og Faderens gnavne Misfornøjelse. Endelig maa han alligevel give efter, men da han sidder alene i sin nye Bolig, følende sig, som var han kommen „fra en bekvem egen Rejsevogn over i en Postvogn“, vokser hans Længsel efter Konstanze, hans Trang til at opnaa huslig Lykke stiger og — han forlover sig med hende. Til sin Fader, hvis Samtykke han nok vidste det vilde falde svært at vinde, skriver han nu et udførligt Brev, fuldt af ærlig sund Menneskelighed. Det lyder bl. a. saaledes: „Naturen taler i mig saa højt, ja højere end i mangen anden stor og stærk Lømmel. Jeg kan umulig leve saaledes som de fleste unge Mænd. For det første har jeg for megen Religion, dernæst for megen Kærlighed til Næsten og for meget ærligt Sindelag til, at jeg skulde kunne forføre en uskyldig Pige, og for det tredje for megen Kærlighed til



Fig. 36. Konstanze Mozart, f. Weber.

min Sundhed til, at jeg skulde tumle mig mellem Skøger. ... Mit Temperament er mere hengivent til et roligt og husligt Liv end til Tummel — og jeg, der fra Ungdommen af aldrig var vant til at give Agt paa mine Ting, hvad Linned, Klæder og deslige angaar, jeg kan ikke tænke mig noget nødvendigere end en Kone. ... Et ugift Menneske lever i mine Øjne kun halvt; jeg har overlagt og tænkt nok derover.“ Brevet beretter videre om Konstanze. Hun er ikke grim, men heller intet mindre end smuk, „hendes hele Skønhed bestaar i to smaa mørke Øjne og en smuk Figur“. Hun har ikke nogen „Witz“, men tilstrækkelig Menneskeforstand til at opfylde sine Pligter som Hustru og Moder. — „Det meste hvad et Fruentimmer behøver, kan hun selv lave, hun friserer sig selv hver Dag, forstaar sig paa Husholdning, har det bedste Hjærte af Verden; jeg elsker hende, og hun elsker mig hjærtelig; sig mig saa, om jeg kunde ønske mig en bedre Kone?“

Først efter mange Bryderier skulde Mozart imidlertid naa at gøre Konstanze til sin Kone. Hans Fader, der synes mere og mere at have mistet Tilliden til sin Søn, lytter til al den Bagvaskelse som Mozarts Uvenner, for hvem Komponisten Peter Winter stod i Spidsen, udspredte, hans Breve er fulde af mistroiske Advarsler; om Indvilligelse i Ægteskabet er der ikke Tale. Og Konstanze selv stod hellerikke frit. Hun havde en Formynder, der ogsaa havde faaet den Opfattelse paatvunget, at Mozart vilde narre den unge Pige, og som af Forsigtighed forlangte hans Underskrift paa et Ægteskabsløfte. Mozart havde dog den Glæde, at den „himmelske“ Pige forlangte Dokumentet af Moderen og rev Papiret i Stykker for Mozarts Øjne. „Dette Træk gjorde mig Konstanze endnu dyrebarere.“

Til alle disse Trængsler kom endnu smaa Skærmydsler med Konstanze selv, der endog gav Mozart Anledning til et langt bekymret Brev, hvori han beklager sig over hendes letfærdige Koketteren med en Kavaller. Brevet lader forstaa en vis Hæftighed i Konstanzes Karakter: „Tre Gange har De sagt mig, at De ikke vil have noget at gøre med mig ... jeg bruser ikke op som De, jeg tænker, overlægger og føler.“

Den Scene, hvortil Brevet sigter, forefaldt hos Mozarts Veninde, Baronesse Waldstädten. Der havde han faaet Konstanze anbragt midlertidig. Hendes eget Hjem var, som han maatte indrømme overfor Faderen, ingenlunde godt. „Det er sandt, at Mdm. Weber gærne drikker og det mere end en Kone skulde drikke, dog har jeg aldrig set hende beruset; Børnene drikker kun Vand, og om end

Moderen vil tvinge dem til Vin, kan hun dog ikke faa dem dertil. Saa opstaar der ofte stort Skænderi derom.“ Dette lidet opbyggelige Interiør pinte Mozart. ikke mindre end Moderens „Opbragthed“ over. at det trak i Langdrag med Bryllupet, hvilket „forbittrede Mozart Glæden ved at se Konstanze“. Mere og mere higer han mod Ægteskabet „... for min Æres Skyld, for Pigens Ære og for min Sundheds Skyld er det uomgængeligt nødvendigt; mit Hjærte er uroligt. mit Hoved forvirret. hvor kan man da tænke og arbejde ordentlig.“ Man huske: under al denne Forvirring og Modgang sad Mozart midt i Arbejdet paa *Bortførelsen*! — Hverken Wolfgangs i alle Tonearter stemte Breve eller Konstanzes bly og indtagende, men ortografisk saare slette Smaa-Billetter formaaede dog at erobre Faderen. Heldigvis indtraadte der en Katastrofe. som tvang Mozart til med ét Slag at løse Konflikten: Mdm. Weber truede med ved Politiets Hjælp at hente Konstanze hjem fra Baronessens Bolig. Mozart skriver i „sand Sjæleangst“ en Billet til Baronessen; han har nu intet andet at gøre end snarest at ægte Konstanze, „thi for denne Skam vil han ikke udsætte sin elskede Pige“. Billetten er skrevet de sidste Dage af Juli Maaned: Den 4. August holder Mozart Bryllup med Konstanze, uden at Faderens Samtykke var oppebiet. I et Brev af 7. August hedder det: „Jeg kunde ikke handle anderledes uden at krænke min Samvittighed og Ære ... jeg havde ventet to Postdage forgæves paa Svar, saa lod jeg mig i Guds Navn vie til min elskede Konstanze. ... Da vi var bleven forenede, begyndte saavel min Hustru som jeg at græde, derover blev alle. endog Præsten rørte, og alle græd, da de blev Vidne til vore bevægede Hjærter. — Imorgen skal vi spise hos Gluck. — Min Kone og jeg kysser Deres Hænder 1000 Gange.“ —

Denne ejendommelige Ægteskabshistorie maa man have i Erindring, naar man betragter *Bortførelsen fra Seraillet.* Man vil da se, hvorledes Stoffet her laa tæt op til hans egne Oplevelser: hvorledes han selv gennemgik alle de Stemninger, som Skikkelserne, mest Belmont og Konstanze, giver musikalsk Udtryk: Kærligheds Fryd og Haab, Modgang og Smerte, og Elskendes Smaakiv, og hvorledes hans Skæbne bragte ham i Berøring med Forbilleder for den ondskabsfulde, brutale, lumske og lavsindede Osmin, og hvorledes han med sin unge geniale Ævne har givet alle disse Indtryk og Stemninger igen som Kunst.

Det store Sceneheld, der fulgte *Bortførelsen*, havde ikke nogen Forandring i dens Frembringers Forhold til Følge. Ved Hoffet var Mozart egentlig ikke velset. Ganske vist havde Kejseren — kort før *Bortførelsens* Opførelse — gjort sig en Fornøjelse af at arrangere en Væddekamp mellem Mozart og Clementi, Hovedrepræsentanten for italiensk Klaverspil, en Kamp, der forløb til lige Ære for begge Parter, men nogen dybere Interesse og Forstaaelse af Mozarts Kunst havde Kejseren ikke. Og den Kreds, der med Salieri i Spidsen omgav ham, sørgede med al Omhu for, at hans Smag, der gik i Retning af det letforstaaelige og ørefaldende, ikke hævedes ved at komme i Berøring med Musik, der naaede op over dette Niveau.
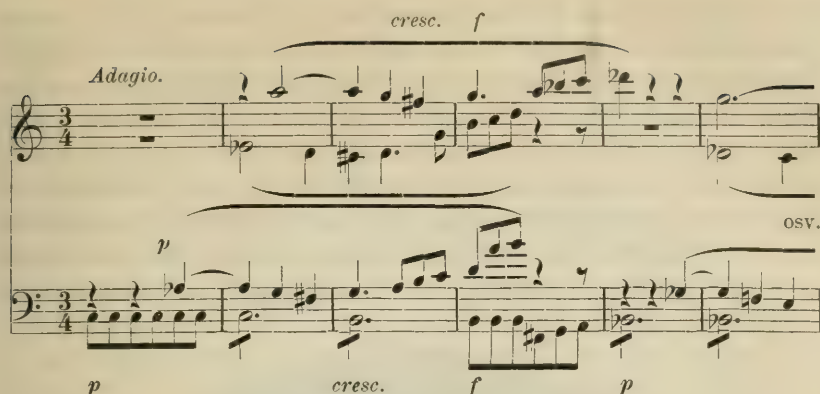
Før som efter *Bortførelsen* maatte Mozart søge et beskedent Udkomme ved at give Undervisning, spille ved offentlige Akademier samt komponere og udgive sine Værker paa Subskription. Omtrent samtidig med *Bortførelsen* falder den festlige Symfoni i D-dur (*Haffner-Symfoni*), der efter Faderens Opfordring var skrevet i den største Hast til en Salzburgsk Familiehøjtid, oprindelig som Serenata, senere forkortet og bearbejdet som Symfoni.

I det Hele blev det nu Instrumentalmusiken, som Mozart i de følgende Aar ofrede sine Kræfter. De Vælske sørgede jo for, at ingen Opfordringer til at skrive Operaer rettedes til ham; og de to Forsøg han af egen Drift gjorde, opgav han paa Halvvejen, det var *„Occa di Cairo“*[1]), paabegyndt under et længe opsat Besøg i Salzburg, der endelig kom i Stand i Sommeren 1789, til en umulig Tekst af Varesco, og *„Lo sposo deluso“*. — Mozart følte sig da henvist til at komponere dels Lejligheds- og Indlægsarier for sine Venner og Veninder blandt Sangerne, dels, og navnlig, Kammermusik og Klavermusik. En ydre Omstændighed bidrog til at give hans Kunst denne Retning og til at bibringe den et noget andet Præg end hidtil, nemlig Bekendtskabet med Baron v. Swieten. Denne Musikven, der alt er omtalt i Kap. om Joseph Haydn, elskede Händels Oratorier og Seb. Bachs Klaver- og Orgelmusik. Fugaen var hans Yndlingsform, og da Mozarts bevægelige Aand kom i Berøring med denne alvorsfulde Tonekunst, blev han stærkt betaget deraf og skrev selv talrige Kompositioner i streng polyfon Stil, tilskyndet mangen

[1]) Mozarts franske Biograf V. Wilder har suppleret det manglende af Operaen med Satser af andre Mozartske Kompositioner. I denne Skikkelse er „Gaasen fra Cairo“ i nyere Tid blevet opført, men har aldrig kunnet slaa an.

Gang af sin Hustru, der mærkelig nok ogsaa i v. Swietens Hus havde faaet en stor Forkærlighed for Fugaen. Ved v. Swietens Koncerter var ogsaa Haydn jævnlig Gæst; rimeligvis har Mozart der gjort hans Bekendtskab, et Bekendtskab, der trods Aldersforskellen snart førte til det smukkeste oprigtige Kunstner-Venskab. Et herligt Vidnesbyrd om dette Venskabsforhold har Mozart efterladt i de *Seks Strygekvartetter*, som han med en hjærtelig, fint formet Tilegnelse overrakte Haydn 1785. Disse Kompositioner hører til de ikke meget talrige blandt Mozarts Værker, som er skrevne uden nogensomhelst ydre Foranledning, kun ud af Trangen til gennem skønne, kunstnerisk udarbejdede Værker i den Genre, som Haydn havde skabt og dyrket saa udmærket, at vise den ældre Mester sin Hengivenhed og Ærbødighed. Kvartetterne er langtfra at være Hastværksarbejder. Den første blev skrevet i Slutningen af Aaret 1782, den sidste i Januar 1785. Det var under et Besøg, som Leopold Mozart gjorde i Wien ved denne Tid, at de tre sidste Kvartetter spilledes i et Selskab, af saa berømmelige Musikere som Haydn, Dittersdorf, Mozart og Vanhal. Da de var spillede til Ende, sagde Haydn til Leopold Mozart: „Jeg siger Dem for Gud som en ærlig Mand: Deres Søn er den største Komponist, som jeg kender personlig og af Navn. Han har Smag og de største musikalske Kundskaber.“ Stolte Ord, der sikkert har bestyrket Mozart i hans Forsæt at sætte Haydns Navn paa Titelbladet til Kvartetterne.

Disse Kvartetter betegner Blomsten af Mozarts Kammermusik, den højeste Udvikling han naaede i denne Genre, og de er endnu stadig i Koncertsalen Repræsentanter for hans Kunst, navnlig gælder dette vel to af dem: *d-moll* og *C-dur*. Mozarts Samtid havde ikke let ved at finde sig til rette med disse Kvartetter. En Kritiker kalder dem „krydret“ Spise. „hvilken Gane kan holde det ud i Længden?“ Og da de spilledes hos en fyrstelig Musikven, paastod denne atter og atter, at Musikerne maatte spille falsk, og da han saa, at disse Uhyrligheder virkelig stod der paa Tryk, blev han som rasende og rev Stemmerne i Stykker. Det er navnlig Indledningen til C-Dur-Kvartetten, der fremkaldte en saadan Ophidselse blandt Læg og Lærd, thi ogsaa Theoretikerne diskuterede (oftest for at ende med at fordømme) i lange Tider Takter som disse:



Man fattede ikke — hildet som man var i den stive, overleverede „strænge“ Sats — at disse harmoniske Dristigheder, disse spændte Dissonantser har fuld æsthetisk Berettigelse som Indledning til den følgende klare, næsten altfor harmonisk henglidende Allegro: Den straalende Sol, der bryder igennem de tunge Skybjærge, som en Tid har truet med at lukke for dens Lys.

En stor Del af Mozarts Kompositioner i disse Aar er beregnet paa hans Optræden som Klaverspiller: *Sonater* for dette Instrument alene og med Violin, og *Koncerter for Klaver* og Orkester. Som Virtuos var Mozart højt skattet i Wien, navnlig i de fornemme, musikelskende Kredse. Han forenede den omhyggeligste Præcision og Klarhed med et varmt, udtryksfuldt og sangbart Foredrag. Hans Spil var paa en Gang Vidnesbyrd om, hvor stor en Kunstner og hvor højt udviklet en Virtuos han var. Kritiken kalder ham „den bedste Klaverspiller“ og dvæler ved hans Spils „Glans og smæltende Finhed“. Clementi udtalte, at ingen spillede saa aandfuldt og yndefuldt, Dittersdorf finder Kunst og Smag forenede i hans Spil og Haydn mindedes „med Taarer Mozarts uforglemmelige Spil, der gik til Hjærtet“. Saaledes dømte de største blandt hans samtidige, den ene tilmed hans Medbejler[1]). — Mozarts Optræden fandt Sted ikke blot i „Akademier“, men ogsaa ved en Art „Matinéer“,

[1]) Selv lagde Mozart megen Vægt paa Glathed og Tydelighed i Spillet. „Det skal altsammen flyde som Olje“ — „alle Noder skal udtrykkes med behørig *Expression* og *Gusto*“. Som Ejendommelighed ved hans Spil fremhæves ogsaa dets Taktsikkerhed; selv om højre Haand i Adagio spillede fuldstændig frit, rubato. holdt venstre Haand strængt fast paa Takten. En lignende Egenskab fremhæves langt senere hos Chopin.

som han gav hver Søndag Formiddag i sit Hjem. I Begyndelsen var alle disse Koncerter meget yndede og vel besøgte og skaffede Mozart ret gode Indtægter, men efterhaanden kølnedes Interessen; Mozarts Klager i Brevene og den Omstændighed, at Klaverkoncerter kun sjælden findes blandt hans senere Kompositioner, er Bevis derfor.

Blandt de mange andre Kompositioner fra disse Aar skal blot nævnes en stort anlagt, men ikke fuldført *Messe*, som Mozart skrev i Henhold til et aflagt Løfte om, naar han førte Konstanze med som Hustru til Salzburg, da at medbringe en nykomponeret



Fig. 37. Vignet fra den ældste samlede Udgave af Mozarts Værker (Breitkopf & Härtel).

Messe. Dele af denne ufærdige Messe[1]) gik senere over i Oratoriet *Davide penitente*, en gejstlig Kantate, der opførtes (1785) i Burgtheatret ved en Velgørenhedskoncert. Til Mozarts betydeligere Arbejder hører den ikke.

Trods denne omfattende Kompositionsvirksomhed følte Mozart sig dog ikke tilfreds. Hans dybe Kærlighed til Operaen blussede stadig op paany. I et Brev fra December 1782 fortæller han, at Theaterchefen Grev Rosenberg har opfordret ham til at skrive en „vælsk“ Opera, og at han i den Anledning har skikket Bud til Italien efter alle nye Opera-buffa-Tekster. Dog har han ikke mere

[1]) Ved Opførelsen i Salzburg suppleredes den fra en anden ældre Messe.

nogen rigtig Tro til eller Interesse for den italienske Opera. „En tysk Tekst maa det være“ — saaledes hedder det nogle Maaneder senere. „Enhver Nation har sin Opera, hvorfor skal vi tyske ikke have en.“

Der skulde imidlertid hengaa en rum Tid, inden Mozart fik sine Planer realiserede, og i denne Tid omgikkes han ofte med den Tanke at vende Wien Ryggen og søge Lykken i Paris og London. Kun hans Faders, Baronesse Waldstädtens og andre gode Venners indtrængende Forestillinger holdt ham tilbage.

Situationen i Wien var i Virkeligheden langtfra heldig for Mozart som Operakomponist. Interessen for den tyske Opera, til hvilken han knyttede saa store Forventninger, var i stadig Aftagende, og Kejser Joseph, som kun af politiske Grunde havde protegeret den tyske Opera, mistede snart Troen paa den og opgav den efterhaanden næsten ganske. Hvor stærkt denne Sag laa Mozart paa Hjærte, fremgaar af et Brev af 21. Marts 1785, hvori han ironisk udbryder: „Det vilde jo være en evig Skamplet for Tyskland, naar vi tyske en Gang for Alvor begyndte at tænke tysk — handle tysk — tale tysk — ja endog synge tysk!!“ Alligevel har hans Lyst til dramatisk Komposition sagtens faaet Bugt med hans patriotiske Sindelag, Planerne med *„L'occa di Cairo“ „Lo sposo deluso“* synes at tyde derpaa, men han opgav dem jo, som vi har set, snart igen, og temmelig trøstesløst var det for ham at se, hvorledes de italienske Komponister, der dels havde fast Stade i Wien, som Salieri og Righini, dels indkaldtes midlertidig som Sarti og Paisiello, fejrede Triumf efter Triumf, medens hans Navn mere og mere gik ud af Spillet.

Allerede den 7. Maj 1780 skriver Mozart til sin Fader: „Vi har her en vis Abbate da Ponte[1]) som Poet ... han har lovet mig en Bog (Libretto). Men hvem ved, om han kan og vil holde sit Ord. Hvis han er i Komplot med Salieri, saa faar jeg mine Levedage ingen Bog ...“ Det var den Mand, som Mozart her omtaler med saa stor Mistro, der, rigtignok først efter at et Par Aar var gaaede, skulde blive hans Hjælper i Nøden og skrive ham den Libretto, der igen bragte Mozarts Navn paa alles Læber: *„La nozze di Figaro“*.

[1]) Lorenzo da Ponte kaldte sig Abbate, men var ikke Gejstlig; om hans Oprindelse vides intet. I Wien holdt man ham for en døbt Jøde.

Ved Salieris Hjælp var da Ponte kommet frem, men han havde ikke været heldig med de Tekster, han leverede den italienske Komponist, og denne svor paa hellere at hugge sine Fingre af end skrive mere til hans Poesi. Nogle Forsøg da Ponte gjorde med Martin (en spansk-født Komponist, 1754—1810, af den italienske Skole) og med Righini lykkedes kun tildels, og han vendte da sin Opmærksomhed til Wolfgang Mozart. Mozart foreslog efter en kort Forhandling Beaumarchais' Skuespil *„Le mariage de Figaro“*, der ved Opførelsen i Paris (1784) havde vakt den største Opsigt,



Fig. 38. Beaumarchais.

som et han kunde have Lyst til at komponere[1]). — Da Ponte tog straks fat paa Arbejdet; med megen Duelighed sammendrog han den franske Komedie til en Operatekst, idet han iøvrigt næsten helt igennem fulgte dens Scenegang, med Smag passede han den til for den musikalske Behandling og anbragte de lyriske Partier saaledes, at de ikke hæmmede Handlingens Gang eller svækkede Interessen for Intrigernes Udvikling. I seks Uger var Tekst og Musik færdig. En Vanskelighed havde man dog straks at overvinde, den nemlig, at Kejseren havde forbudt det franske Skuespils

[1]) Den Lykke, Paisiellos Opera efter Beaumarchais tidligere Skuespil: *„Le barbier de Séville“* havde gjort, var sagtens ogsaa medbestemmende for Mozarts Valg.

Opførelse paa Grund af dets Anstødelighed. Kunde ikke Mozarts Opera risikere samme Skæbne? Da Ponte paatog sig at ordne denne Sag. Han sørgede for at Mozart kom til at spille nogle Partier af det færdige Partitur for Kejseren. Denne blev saa indtaget i Musiken, at han gav sit Minde til Opførelsen. Nu fulgte de sædvanlige Chikanerier fra „Italienernes" Side. Der var her saa mange Kampe og Besværligheder at bestaa lige indtil selve Generalprøven, at først Kejserens udtrykkelig udtalte Ønske om at se *Figaros Bryllup* paa Scenen, kunde bryde Modstanden. Prøverne ledede Mozart selv med tændende Ild og Energi. Naar Vanskelighederne taarnede sig op, var han „opfarende som Krudt", naar det gik efter hans Ønsker, var han glad som et Barn og henrykt over Sangernes Præstationer, særlig frydede Figaros Fremstiller Benucci ham. Den herlige Musik og den geniale lille Mester i den røde Peltsfrakke og Tredsehuen vandt alles Hjærter. Allerede paa Generalprøven vilde saaledes Sangernes og Orkestermedlemmernes Klap og Raab: *bravo maestro, eviva grande Mozart* ingen Ende tage.

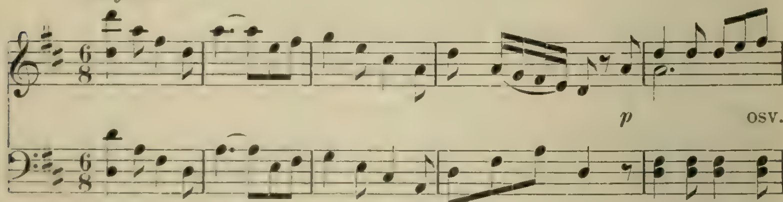
Ved Opførelsen den 1. Maj 1786 var Begejstringen ikke mindre. Theatret var propfuldt, Bifaldet saa voldsomt, at det ene Nummer efter det andet maatte synges da capo og Forestillingen trak langt ud over Tiden. „Aldrig har man fejret en mere glimrende Triumf", skriver Sangeren Kelly, Mozarts Ven, der udførte Basilios Parti. Atter ved den anden Opførelse blev fem Stykker og ved den tredje syv Stykker „repeterede, deriblandt en lille Duet tre Gange". Men nu fik Italienerne ogsaa travlt; dette var en altfor øjensynlig Fare, der maatte afværges. Foreløbig fik de Kejseren til at forbyde Dakapoerne, og saa snart de kunde, sørgede de for, at *Figaros Bryllup* spilledes saa sjælden som muligt — og da Martins Opera *Cosa rara* kom frem i Efteraaret og gjorde stor Lykke, kunde de lempelig lade Mozarts Opera glide ud af Repertoiret[1]). Martins Melodier, der faldt saa let i Øret, satte Mozarts i Skygge, og i hele to Aar holdt man saaledes *Figaros Bryllup* borte fra Scenen[2]).

[1]) Det er jo ogsaa nok muligt, at Nysgærrigheden efter paa denne Maade at lære det forbudte franske Skuespil at kende, noget har bidraget til Operaens første usædvanlige Sukces.
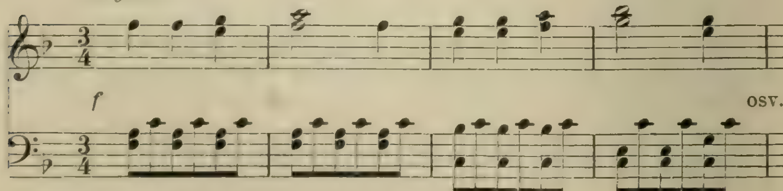
[2]) Som en Slags skæmtfuld Hævn føjede Mozart siden hen i „Don Juan" en Duet af „*Cosa rara*" ind i Taffelmusiken i 2den Akts Finale jævnsides med Figaros populære Arie: Non più andrai. Hele Afsnittet fra:

(Noten fortsættes følgende Side.)

Det var, som sagt, Mozart der selv havde valgt Beaumarchais' Skuespil som Grundlag for sin Opera. I og for sig var vel dette Valg voveligt nok. At der kunde regnes paa Publikums Interesse derfor, var udenfor al Tvivl, men egnede ogsaa den franske Komedie sig egentlig til en Operatekst? Mozart og da Ponte saa' rigtigt, at den kun tildels gjorde det. Af Beaumarchais' Drama blev der i Mozarts Opera kun Skelettet tilbage. Bortkastes maatte alt det politiske i Stykket; fjærnes saa godt som alt hvad der hævede det saa højt som satirisk Samfundsskildring. Som et omtrent enestaaende Minde om denne Side af „*Le mariage de Figaro*“ staar Figaros omstaaende berømte Arie: „Hvis De, Hr. Greve, har Lyst til at danse“, der ved den uforlignelige Deklamation og ved Pizzicatoakkompagnementet har faaet et forøget ironisk Præg. Bortskæres maatte endelig en Del af Intriguerne og forskellige Motiver (blandt disse uheldigvis Figaros Oprindelse som Hittebarn, der saa ypperlig belyser hans Person, men i da Pontes Bog kun lige berøres uden at udnyttes). Tilbage staar da en Tekst, som indtog Mozart ved dens muntre, lette og elegante Tone, og en Række Figurer, der stillede skarpt Side om Side fristede hans Lyst og Ævne til musikalsk at skildre Karakterer. Men tilbage i Teksten er rigtignok ogsaa blevet forskellige Stumper af Intriguer, løsrevne Motiver der gør, at den, der ikke ret godt kender Beaumarchais' Skuespil, vanskelig finder sig til Rette i denne Opera med dens mange Forklædninger, For-



og til



er Tone for Tone taget fra en Duet i Martins Opera.

Allegretto.

Figaro.

Se vuol bal - la - re Sig - nor con - ti - no, Se vuol bal - la - re, Sig - nor con - ti - no, il chi - tar - ri - no le suo - ne - ro, il chi - tar - ri - - no le suo ne ro, si, le suo ne - ro, si, le suo ne - ro. osv.

Piano.

p

osv.

viklinger. Breve og tabte Dokumenter; navnlig gælder dette den løst sammensatte 2den Akt, specielt dens sidste Halvdel.

Over disse Fejl — om man vil — har Mozarts Musik lagt et saa bedaarende skønt, broget og fint virket Tæppe, at man knap opdager dem eller dog ikke længe dvæler derved. Ikke heller bør man opholde sig længe ved de mange tyske Forfattere, der korser sig mere eller mindre højtidsfuldt over, at Mozart har komponeret en saa „usædelig Tekst“[1]). Hvad vil man egentlig sige dermed? Vil man virkelig, at Mozart, der havde levet et broget Ungdomsliv, og nu tumlede sig i det livsglade Wien, munter og frejdig tagende Del i Maskerader og Redouteballer, at han skulde falde i Svime over en Digtning, der skildrer denne Samtids Liv og tilmed spotter dens Udskejelser i nogle Retninger? Mozart var vel saa fin og ædel, saa sjælfuld og kunstbegejstret som nogen i sin Tid og i det daværende Wien, men han var og blev — derom vidner tydelig nok hans Musik som hans Breve og hvad andet der er overleveret — et Barn af sin Tid saa fuldt som nogen.

Og desuden er der jo i selve *Figaros Bryllup* Trøst at finde for slige Moralister. Mozart er i Skildringen særlig af *Grevinden* og *Susanne* ikke bevidst sædeligere, men dybere, mere deltagende end Beaumarchais, derfor vokser disse Skikkelser i Sympathi og Adel gennem hans Toner. Grevindens Arier aander en ægte kvindelig, øm Hengivenhed og Taalmod i Krænkelserne; Susanne har i hvert Fald i sidste Akt en Arie, hvortil i Beaumarchais Skuespil intet svarer, og som udsynger hendes jomfruelige Bevægethed ved Tanken om den forestaaende Forening med den elskede Ven, et kysk Sværmeri fremkaldt ved Sommernattens Stemning, ved Jasminernes søde Duften.

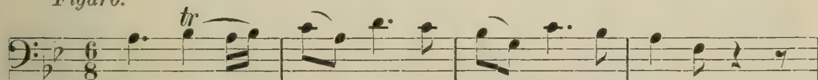
Mozart har i *Figaros Bryllup* paa genial Vis sammensmeltet, hvad den italienske og franske Opera havde lært ham. Fra Italien tog han den blomstrende Melodi, de muntre Buffoarier og de kombinerede Finaler; fra Frankrig den sammentrængte skarpe Karakterskildring, det dramatisk Livfulde og den omhyggelige Deklamation.

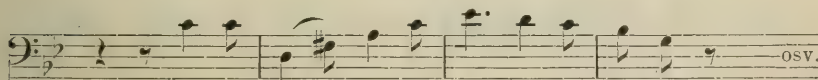
Den i dette Værks I. Del Kap. 13 omtalte italienske Operabuffo-Finale, der, bygget over vekslende Motiver, smidig giver den dramatiske Situation musikalsk Liv, udvikler Mozart med sin Rigdom paa Melodier, friske Opfindsomhed, store Formævne og sceniske Sans her i *Figaro* til en hidtil ukendt Fuldkommenhed, og

[1]) Selve den udmærkede Otto Jahn er ikke helt fri for slige Betænkeligheder.

i Stykker som den brede Finale af 1ste Akt frembringer han et Mønster paa en Ensemblesats i komisk Genre. Ny, eller i alt Fald mere udviklet og mere gennemført end i noget hidtidigt Værk, er Anvendelsen af det selvstændig behandlede Orkester, der i de kombinerede Numre udspinder sine Motiver paa symfonisk Vis, medens Sangstroferne bevæger sig frit derover. Med sit stadig voksende tekniske Mesterskab, ikke mindst sin overlegne Behandling af det Kontrapunktiske formaaede Mozart let at skabe et saadant livfuldt malende og letstrømmende Orkesterparti. Men selve Idéen, der ligger til Grund for denne Arbejdsmaade, og som lejlighedsvis endog fører Mozart lige til at tildele Orkestret hele det melodiske Moment, medens Sangen kun er underordnet, er i sig helt moderne og skaber et dramatisk Liv og Spænstighed, som Operaen ikke hidtil havde besiddet. Denne samme Teknik, der i *Figaro* er naaet til fuld Udvikling, anvendte Mozart siden i sine komiske Operaer, derimod ikke i en Opera-seria som *Titus* eller et Sangspil som *Tryllefløjten* — og fulgte saaledes, bevidst eller ubevidst, den historiske Overlevering.

Partituret til *Figaro* er Blad for Blad præget af Elegance, Aandrighed og Vid. Det Lune, der strømmer ud fra disse Blade er imidlertid meget bevidst og beregnende og synes ofte ligesom beslægtet med Viddet i det franske Lystspil. For blot at gribe et Par Eksempler: Det er paa engang kaadt og ondskabsfuldt, naar Mozart i Figaros Arie: *Aprite un po' quegl' occhj* lader Hornene i Orkestret røbe, hvad der ligger bagved de diskrete Ord: *Il resto non dico.* Og de gentagne Omarbejdelser af Stroferne





i Finalen af 2den Akt vise, hvor bevidst Mozart har bestræbt sig for at lade de Ord, Figaro synger til den forklædte Susanne for at drille Grev Almaviva, faa den rette, paa engang affekterte og ironiske Klang.

I det hele staar Karakterskildringen i „Figaros Bryllup“ saa højt, at man vel tør sige, at det hidtil ikke var lykkedes nogen Operakomponist saaledes at individualisere sine Skikkelser, som det her er lykkedes for Mozart. Snart er det gennem hele Værket, at Skikkelsen skildres, saaledes Greven, Grevinden og Susanne, og næst dem Figaro, for hvis Karakters Klarlæggelse Tekstens Bearbejdelse dog som nævnt har lagt større Hindringer. Snart er det i en enkelt Arie, at Mozart med vidunderlig Ævne har kunnet give en hel Skikkelse Liv. Her er Cherubino det ypperste Eksempel. Hans Arie: *Non sopiu cosa son, cosa faccio* giver ham helt: De lige vaagnede erotiske Følelser, der overvælder, betager, beruser ham; Hjærtet, der strømmer over af en Bevægethed, han selv ikke forstaar og som ængster ham — det tager Vejret fra ham alt det, der stormer ind paa ham — det stemmer for Brystet, det svimler for ham (Fermaterne i Adagioen mod Slutningen af Arien) — og dog kaster han tilsidst frejdig med Nakken, stolt over at være Mand, over at kunne elske saaledes og tilmed en saadan Kvinde. Melodi — en af de skønneste Mozart har skrevet — Harmoni, Rytme, Akkompagnement, Instrumentation, alt smelter her sammen til et saa aandfuldt og saa bedaarende Karakterbilled, som Musiken sjelden har skabt det indenfor saa snæver en Ramme. Bifigurerne behøver Mozart ikke engang en Arie til at karakterisere. Er ikke Basilios spidse, ondskabsfulde Fjæs ganske tydelig tegnet i den ene Frase i

Terzetten i 1ste Akt.

Allegro.

Ah del paggio quelche ho ditto e - ra so-lo un mio so spet-to,

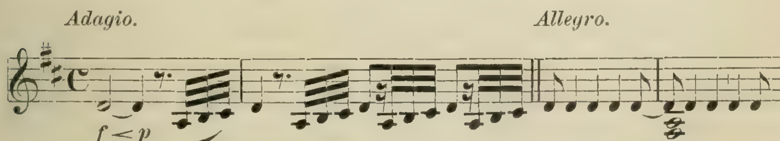
langt bedre end i Arien (B-dur), der hører til de svagere i Operaen — thi „Figaros Bryllup“ har sine svage Partier, om end ikke mange.

Over hele Operaen hviler det 18de Aarhundredes Aand, dets lette — om man vil letfærdige — lyse og muntre Tone klinger derigennem. Utvivlsomt har Mozart tænkt sig, at den skulde virke som et vittigt og underholdende Lystspil, men hans Geni kastede en skøn Glans, en poetisk Sjælfuldhed over dette Spil. I denne Aand og denne Stil burde det udføres, idet Vægten lagdes lige saa meget paa „Spillet“, Karakterskildringen, Ensemblets Elegance og Tidspræget, som paa det rent musikalske. Desværre, det sker kun sjælden. —

At *Figaros Bryllup* saa snart tilsidesattes og ikke skaffede Mozart nogen nævneværdig økonomisk Fordel, tog han sig meget nær. Vemodigt lyder hans Afskedshilsen til Gyrowetz, da denne (1786) stod i Begreb med at rejse til Italien: „Ja, De er et lykkeligt Menneske, ser De, jeg maa nu hen at give en Time for at fortjæne noget.“ Om at skrive nogen ny Opera for Wien var der ikke Tale; hans Kompositioner i den følgende Tid hører ikke til hans betydeligste og tjæner ene praktiske Formaal: Akademierne og Undervisningen. Opmuntrende for Mozart var det under disse Omstændigheder at erfare, at hans Opera allerede opførtes i Prag og spilledes „næsten uden Afbrydelse hele Vinteren, vækkende en eksempelløs Begejstring hos Publikum“, og stor var hans Glæde, da han modtog en Opfordring til selv at komme til Prag for at være Vidne til denne Begejstring og give nogle Koncerter der.

I Januar 1787 rejste han derhen med sin Hustru og snart efter skriver han til sin unge Ven Jacquin: „Her tales ikke om andet end Figaro, her blæses, spilles, synges, fløjtes intet andet end — Figaro, ingen Opera trækker undtagen Figaro. Evig Figaro. Sikkerlig en stor Ære for mig.“ Hyldet af Publikum i Theater og Koncertsal[1]), feteret af de fornemme, omgivet af gode Venner, fremfor alle Klaverspilleren Dussek og hans Hustru Josepha, en ypper-

[1]) Ved en af Koncerterne opførtes første Gang den prægtige Symfoni i D:



(Peters firh. Udg., 1ste Bd. Nr. 4.)

lig Sangerinde, paa hvem Mozart satte megen Pris, levede Mozart lykkelige og lystige Dage i Prag — og saa indtaget var han af disse prægtige Mennesker, der forstod og værdsatte hans Kunst, at han udlod sig med, at for Pragerne havde han Lyst at skrive sin næste Opera. Theaterlederen tog ham paa Ordet; Mozart gav sit Løfte og drog til Wien for at skrive sin Tak til Pragerne: det blev „Operaernes Opera“ *Don Juan.*

Saasnart Mozart igen var i Østrigs Hovedstad, opsøgte han da Ponte og bad ham skrive en ny Tekst. Da Ponte foreslog uden lang Betænkning det gamle berømte Sagnstof, der, oprindelig stammende fra Spanien, var behandlet utallige Gange i Kunst og Folkedigtning, fremfor alle andre af Molière, og forøvrigt for knap en Menneskealder siden i selve Wien opført som Ballet til Glucks Musik (se Kap. I). Mozart var straks enig med da Ponte, og uagtet denne (i alt Fald efter sin egen Beretning) samtidig havde Tekster til Martin og Salieri under Arbejde, tog han ivrig fat paa *Don Giovanni*, skrivende Dag og Nat med „en Flaske Tokayer og en Daase spansk Tobak som Stimulans og sin Værtindes smukke Datter som begejstrende Muse ved sin Side“.



Fig. 39. Josepha Dussek.

Om Mozarts Arbejde paa „Don Juan“ ved man ikke meget. Det synes, som om han trods den store Interesse, hvormed han omfattede sin nye Opgave baade for dens egen Skyld og fordi han skulde skrive en Opera for de „kære Pragere“, ikke har forandret sin Vane: naar Ordningen af Stoffet var sket og de vigtigste musikalske Ideer undfangne, da at udskyde den nærmere Udarbejdelse og Nedskrivningen til det sidste Øjeblik.

Fra September 1787 opholdt Mozart sig paany i Prag for at fuldende sin Opera i Ro og samtidig lære de forhaandenværende Sangkræfter nærmere at kende. Dog heller ikke her kunde han — efter Traditionen — bekvemme sig til det sidste Arbejde: Nedskrivningen af Partituret, men foretrak saa længe som mulig at leve muntert med sine Venner. Paa sin Opera skrev han mest i Dusseks Landsted („Bertramka“), og efterhaanden blev den da færdig

til Prøverne, som Mozart ledede med vanlig Iver og scenisk Sans[1]). Hvad der kunde udskydes, havde han dog opsat, af Ouverturen var der saaledes Dagen før Opførelsen (eller som Prochazka mener, før Generalprøven) ikke en Node nedskrevet. Selvfølgelig maa Mozart have haft den udarbejdet i Hovedet næsten i alle Detailler, ellers vilde det jo ikke have været muligt for ham, — som hans Hustrus Beretning borger for, at han har gjort, — at nedskrive hele Ouverturen paa en Nat, i hvilken en Flaske Punsch og hans Hustrus Fortællen Æventyr holdt ham vaagen. D. 29de Oktober 1787 fandt Opførel-

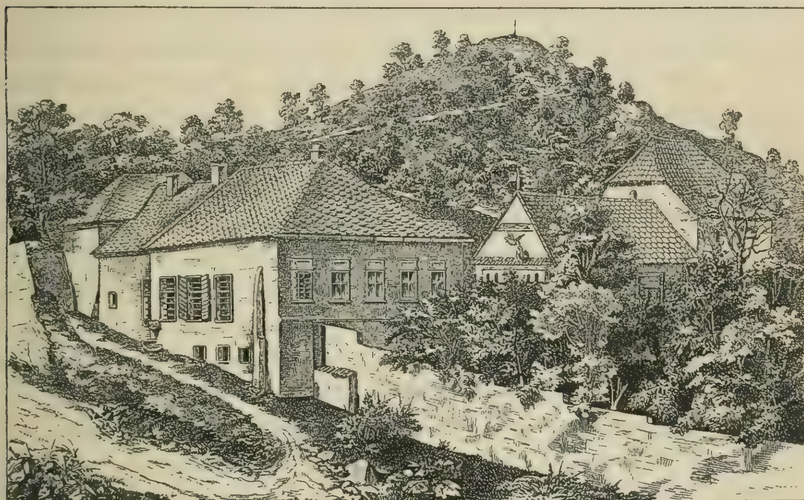


Fig. 40. Dusseks Landsted („Bertramka").

sen Sted, og „det med det stærkeste Bifald; igaar (d. 3. Novbr.) spilledes den for fjærde Gang til min Benefice. NB. mellem os sagt, jeg vilde ønske mine gode Venner, at de var her blot en eneste Aften for at tage Del i min Glæde". Dagene i Prag efter Opførelsen af „Don Juan" var blandt de lykkeligste i Mozarts Liv. Hans Tilfredshed over Operaens Held, hans Glæde over Venners

[1]) Det fortælles, at den Sangerinde, der sang Zerlines Parti ikke kunde bekvemme sig til i Finalen af første Akt at udstøde det foreskrevne, meget betydningsfulde Skrig. Mozart tog da Stedet om, listede sig op paa Scenen, og i det afgørende Øjeblik greb han noget ublidt fat paa Sangerinden. Med et forskrækket Skrig vendte hun sig om og saa Mozart, der smilende sagde: Ja, saadan skal De skrige. — En fortræffelig Instruktion!

og Publikums Hyldest og Deltagelse gav sig Udslag i en til Kaadhed grænsende Lystighed.

Ved Hjemkomsten til Wien fik Mozart at mærke, at *Don Juan*-Opførelsen i Prag ikke havde været forgæves. Han udnævntes d. 7. December til Kammermusikus, „paa det at en Kunstner af saa sjælden Geni ej skal nødes til at søge sit Brød i Udlandet“. Det var nærmest i den nylig døde Glucks officielle Stilling og Rang, Mozart saaledes indsattes, for saa vidt var Udnævnelsen hæderfuld nok, men mindre ærefuldt og navnlig mindre behagelig for den fattige unge Mester var det, at Lønnen efter Glucks Død reduceredes fra 2000 fl. til 800 fl. Mozart sagde selv, at det var for meget for hvad han præsterede, for lidt for hvad han kunde yde. En Opførelse af *Don Juan* stødte selvfølgelig paa de sædvanlige Vanskeligheder, og atter maatte Kejserens Ord til for at faa Operaen frem. Endelig d. 7. Maj 1788 opførtes *Don Juan* — og gjorde ringe Lykke. Efter da Pontes Fortælling blev Kejseren selv dog straks grebet af Operaens Skønhed og udbrød: „Det er guddommeligt, endnu smukkere end Figaro, men ingen Spise for mine Wieneres Tænder“, hvortil Mozart bemærkede: „Saa maa vi give dem Tid til at tygge den.“ Og denne praktiske Tanke søgte han realiseret ved at faa Operaen opført med saa korte Mellemrum som mulig, en Methode, der kronedes med Held: Publikums Forstaaelse voksede med hver Forestilling, og snart var *Don Juan* næsten lige saa yndet som *Figaros Bryllup*. At Operaen vakte megen Betænkelighed hos Musikere og Kritikere fremgaar bl. a. af Beretningen om, at Haydn i en saadan Kreds opfordredes til at afgøre Tvivlen; hans Svar lød: „Jeg kan ikke afgøre Deres Strid, men det véd jeg, at Mozart er den største Komponist, Verden i Øjeblikket ejer.“

Til nærmeste Forbilled for sin Bearbejdelse af Don Juan-Stoffet tog da Ponte en nylig fremkommen italiensk Opera (*„convitato di pietra“*) af Gazzaniga til Tekst af Bertati[1]). Scene for Scene

[1]) Jahn angiver ham som Tekstforfatter. Andre Forfattere, Bulthaupt f. Eks. erklærer derimod, at Tekstforfatteren er ubekendt. — Det kan tilføjes, at Mozart ogsaa er bleven musikalsk paavirket af „Don Juan“s nærmeste Forbilled, se den i Bilagene til Jahns Bog anførte Sammenligning mellem Gazzanigas og Mozarts *Introduzione* til 1ste Akt, og den udførlige Skildring i Sittard: „Studien u. Charakteristiken“, III. Del af Gazzanigas Partitur i Händel-Biografen Chrysanders Besiddelse. Ifølge Sittard har den ældre italienske Opera iøvrig haft endnu mere Betydning (tekstligt og musikalsk) for *Don Juan* end man hidtil har antaget.

følger han omtrent dette Forbilled — ja benytter endog Bertatis Ord —, alligevel har hans Bearbejdelse af Stoffet sin Fortjæneste. Han simplificerer det, skyder det Overflødige til Side (indskrænker f. Eks. Personernes Tal) og drager det væsentlige frem; han lægger større Vægt paa Karakterskildringen og navnlig forædler han det Hele, drager det op i en højere Sfære — alt selvfølgelig efter Samraad med, maaske paa Initiativ af Mozart. Bertatis Behandling af Stoffet var væsentlig i Opera-buffa-Genren — i Lighed med tidligere Bearbejdelser — helt kunde Alvoren vel ikke udelukkes, men saavidt mulig trængtes dens Stemning tilbage af Komiken, der tilmed undertiden tog en ret lav og djærv Retning. Fra dette Sidste kommer da Ponte næsten helt bort. og hans Tekst maa — om den end ikke er pletfri — siges at være den geniale Komponist værdig. Navnlig den dramatisk livfulde, fast opbyggede første Akt med den ypperlige *Introduzione*, der fører midt ind i Handlingen, og den virkningsfulde Finale er udmærket. Svagere er vel den anden Akts første Halvdel, der savner Midtpunkt, og hvor Personerne bringes ret ubehjælpsomt og ubegribelig sammen, men til Gengæld tager Akten voldsom Fart fra Kirkegaardsscenen og stiger stadig i Spænding gennem den mægtige Finale, hvor Don Juan atter er det ubetingede Midtpunkt.

Alt hvad Don Juan-Sagnet rummer af Stemninger, Følelser og Situationer er egnet til musikalsk Illustration; allerede derfor hæver Teksten sig over *Figaros Bryllup*, hvor væsentlige Sider (det politiske, satiriske) maatte kastes bort; men ogsaa i og for sig giver *Don Juan* Anledning til langt rigere musikalsk Udfoldelse. Den spænder over et langt større Omraade, fra naivt skalkagtig Humor til ophøjet Pathos og dyster Kirkegaardsstemning — hvor langt større Raaderum for den musikalske Opfindsomhed og Fantasi! Og hvor langt mere indbyrdes forskelligartede er Figurerne ikke her! Hvilke Opgaver for en musikalsk Sjælemaler!

I det væsentlige er *Don Juan* rent teknisk set bygget op paa samme Vis som *Figaros Bryllup.* Fremdeles staar Mozart paa den italienske Operas Grundvold, følgende dens System af Arier, Duetter, Finaler osv., men samtidig støttende sig til hvad Gluck[1]) og den franske Opera havde lært ham. Men Stilen er dog en

[1]) I Kommandantens Repliker i sidste Akt mærkes en direkte Paavirkning fra Gluck (Orakelscenen i Alceste) og i Donna Annas Lidenskab er der en Pathos, der er beslægtet med den der præger hin Reformators Arier.

anden end i *Figaros Bryllup.* Saaledes som Mozart genialt opfattede Don Juan-Stoffet, maatte han her bort fra den lette Konversationstone; der fordredes en mere højtstemt Stil, et helt andet alvorsfuldt Præg[1]) maatte hvile derover, selv Humoren maatte rumme mere end Spøg og Løjer, den turde ikke staa grelt til Højtidsfuldheden (saaledes som Tilfældet havde været i de hidtidige italienske Bearbejdelser), men maatte være mere forstaaende og medfølende. Leporello, denne Operaens herlige „komiske“ Skikkelse, maatte ikke blot være en lystig Spasmager, der „kom Folk til at le“; nej, han skulde virkelig leve for vore Øjne som en tragi-komisk Karrikatur af sin Herre Don Juan[2]). — Og just saaledes som Mozart genialt saa, hvorledes alt dette burde være, saaledes mægtede hans vidunderlige Ævne at skabe det Liv i denne Opera, der betegner en Kulmination af den italienske Opera, op mod hvilken denne aldrig senere blot tilnærmelsesvis naaede. *Don Juan* har — bortset fra hvad der som fornævnt skyldes Tekstens Mangler — det fuldendte Kunstværks Helhedspræg.



Fig. 41. Sangerinden Saporiti.

En i Enkeltheder gaaende Paavisning af, hvorledes Mozarts Geni kommer til Udslag overalt i dette Værk i stort som i smaat, tillader denne Fremstilling ikke. Det maa være nok at fremhæve, at den „ubetydelig udseende“ Musiker — som Mozart blev kaldt af Prager-Sangerinden Saporiti, den første Donna Anna — her havde frembragt et Værk, der ikke blot trods de beskedne Midler, der var brugt, i Kraft af sin Skabers mægtige Fantasi virkede med en Fylde og Magt, som intet dramatisk Værk hidtil havde besiddet, men samtidig indtil de mindste Detailler er gennemtrængt af hans Lune, Aandfuldhed og psykologiske Skarpsyn.

[1]) Den dybe Alvor, der bærer store Partier af „Don Juan“ har man, næppe med Urette, villet føre tilbage til at der under Kompositionen af Operaen indtraf to Dødsfald, der gik Mozart meget nær, hans Faders (d. 28de Maj 1787) og hans Ven Barisanis. — Kvintetten i G-moll, der stammer fra samme Tid, vidner ogsaa om en stærkt bevæget vemodig Stemning.

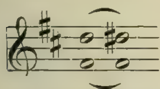
[2]) Paa vort kgl. Theater gav Peter Schram i sin Tid et fortræffeligt Billed af Leporello, opfattet i ægte Mozartsk Aand.

Se hen til *Don Juan*, skriver Rich. Wagner, hvor har Musiken nogensinde naaet en saa uendelig rig Individualitet, formaaet at karakterisere i den mest rige, overstrømmende Fylde saaledes som her.

Omkring Hovedfiguren Don Juan er grupperet en Række Skikkelser, der hver for sig er individualiseret saa rammende som mulig — man tænke blot paa, hvor vidt forskelligt et musikalsk Udtryk Mozart har for de tre Kvindeskikkelser: Donna Anna, den ranke, ubøjelige Adelsdame, Don Juans blege Samvittighed, Donna Elvira, den varmblodige, hæftig elskende og hadende og dog saa let tilgivende Kvinde, og Zerlina, den muntre, lidt naive Bondepige, der nysgærrig leger med Ilden og bliver dobbelt forskrækket, da den er lige ved at brænde hende.

Eftertiden har kommenteret *Don Juan* i en endeløs Række Skrifter, saaledes som det jo i Reglen er de største Kunstværkers Skæbne. Alt i Operaen er blevet vendt og drejet og betragtet fra de forskelligste Udgangspunkter; meget aandfuldt er paa denne Maade fremkommet, i vor Litteratur fremfor alt S. Kierkegaards begejstrede (men stærkt subjektive) Betragtninger i „Enten — Eller“, men ogsaa meget overdrevent og misvisende[1]). I Hovedsagen har disse Skrifter selvfølgelig behandlet selve Don Juan-Skikkelsen. Ved Betragtningen af denne har særlig de tyske Forfattere med E. T. A. Hoffmann som Forbilled vist en stadig Tendens til at ville gøre Don Juan til en romantisk og dæmonisk Natur, en Verdensoprører. Med Rette tør man vistnok herimod hævde, at saaledes har Mozart i alt Fald ikke fremstillet ham; efter sit Naturel, efter sin Tids Aand har han næppe heller opfattet ham saaledes, det er senere Tider, der har lagt dette ind i Don Juan. For Mozarts Følelse stod han næppe som nogen Oprører mod Gud og Verdensordenen. Han skildrer

[1]) For blot at nævne et Eksempel: En Forfatter (Naumann) ser i Toneskridtet



i Ouverturen Don Juans „Zwiespalt mit der Weltordnung“, og dvæler udførlig ved dette Paafund. — Mange af Skrifterne om „Don Juan“ angaar Operaens Iscenesættelse; man har særlig i den nyere Tid beskæftiget sig med denne Side af Sagen (navnlig for at fjærne de Mangler, der som antydet, findes i Teksten). Et af de seneste Forsøg, der med Held er praktiseret, skyldes Ernst Possart, der har fremstillet sine Principer i et Foredrag (München 1896), hvormed kan sammenholdes de interessante Oplysninger om Mozarts Insceneringsbemærkninger i Partituret til „Don Juan“, der indeholdes i R. v. Freisauffs Bog: *Mozarts Don Juan 1787—1887.*

Don Juan saaledes som han kendte ham. Don Juan er i Virkeligheden en livsglad Kavaller, en fuldblods Repræsentant for det muntre, letfærdige Liv ved de smaa og store Hoffer i Slutningen af forrige Aarhundrede, en elegant, bedaarende *grand seigneur*, der har let ved at fange Kvindehjærter, og som ingen Samvittighed gør sig af at plukke de Uskyldsblomster, der tilbyder sig paa hans Vej, men ej heller mangler Mod til at vove endog Livet for at naa de fine og skønne Frugter, der er modnede paa de utilgængelige Steder.



Fig. 42. Vignet fra Breitkopf og Härtels ældste Klaverudtog af „Don Juan".

Der er sagtens i Don Juan noget af Mozart selv, i hvert Fald betragter han ham til en vis Grad med Sympathi. Men ogsaa kun til en vis Grad; naar Don Jnan driver sit frække Spil for vidt, naar han krænker det altstyrende retfærdige Forsyn, paa hvilket Mozart, i Overensstemmelse med sin Tids religiøse Opfattelse, sikkert troede, da oprøres Kunstnerens Sind og han lader Forsynet i Kommandantens Skikkelse træde Don Juan højtidsfuldt imøde, mane og bede ham at vende om, og da alt er forgæves, lader han den letfærdige Spotter knuses med rædselsfuld Magt. Stoffet i *Don Juan* kan unægtelig meget vel behandles romantisk, og det er jo ogsaa senere sket —

men i Mozarts Musik er ingen romantisk oversanselig Drømmen, ingen vage Længsler efter en bedre Tilværelse, intet Spil med en dæmonisk Aandeverden. *Don Juan* er — om man endelig vil bruge de systematiserende Vendinger — fuldt ud et klassisk Værk.

„Jeg har kun to Elever, naar jeg blot havde otte, kunde jeg nok komme ud af det. Se at udsprede blandt Folk, at jeg tager mod Elever“, saaledes omtrent skriver Mozart ikke længe efter Wiener-Opførelsen af *Don Juan*. De faa Linjer giver et trist Indblik i hvor møjsomt *Figaros* og *Don Juans* Komponist henlevede sine Dage trods sin Berømmelse. Andre Henvendelser til hans Ven og Medbroder i Frimurerordenen, Puchberg, vidner i samme Retning, og hvor stor Nøden har været, fremgaar af de Paategninger, Puchberg har givet Brevene om de Smaabeløb (200 fl., 150 fl.), han skikkede Mozart. Trods denne Modgang mistede Mozart intet af sin Skaberkraft: fra denne Sommer stammer hans tre berømteste *Symfonier* i *Es-dur*, *g-moll* og *C-dur* (Jupiter). Ganske vist kunde man i den elegiske og lidenskabelige Stemning i *g-moll*-Symfonien se Udslag af Mozarts af materielle Bekymringer trykkede Sindsstemning[1]), men paa den anden Side hersker der i *Es-dur*-Symfonien, der var færdig kun en Maaned før *g-moll*, en skøn afgæret Harmoni, og i *C-dur*, der fulgte omtrent en Maaned efter, staar Mozart saa stolt, ja sejerssikker som nogen Sinde. Denne Symfoni-Trilogi, der er undfanget næsten i et Drag, betegner Højdepunktet af Mozarts Instrumentalmusik.

Iøvrigt var Mozart paa denne Tid optaget dels af sin „Embedspligt“ at komponere Danse til de af Kejseren protegerede Redouteballer (til hvilke jo ogsaa Haydn og senere Beethoven komponerede Musik), dels af at bearbejde, navnlig ominstrumentere nogle af Händels Oratorier, saaledes *Acis og Galathea*, *Alexanderfesten* og *Messias*, en Opgave, som van Swieten havde stillet ham[2]). Men

[1]) Sie ist aus Wuth geschrieben, skal Mozart have sagt om Symfonien.

[2]) Mozart havde længe næret en stor Forkærlighed for Händels Musik, og dette Arbejde, der bragte ham i et særlig nært Forhold til den, omfattede han med stor Interesse. Det maa ikke betragtes som noget „filologisk“, men som et rent kunstnerisk Arbejde, udført med praktiske Formaal for Øje. Jfr. Langhans: Gesch. d. Musik, II, p. 166, Noten.

i Længden følte han sin Stilling saa pinlig, at han besluttede at drage afsted paa en Kunstrejse for at hævde sit Ry andetsteds i Tyskland, og navnlig for om mulig at tilvejebringe de Pengemidler, han saa haardt tiltrængte.

Rejsen gik (Februar 1789) i Følge med en Fyrst Lichnowsky over Prag og Dresden, hvor Mozart spillede ved Hoffet, til Leipzig. Her modtog den bekendte Thomas-Kantor Doles Mozart med stor Hengivenhed og lærte ham Seb. Bachs *Motetter* at kende. Med Iver kastede Mozart sig over Studiet af disse Arbejder, idet han udbrød: „Det er dog endelig noget, som man kan lære noget af". — I Berlin var Mozarts Ankomst imødeset med Længsel af den musikelskende Konge Friederich Wilhelm II, og da han naaede dertil, blev han modtaget med al Honnør, spillede ofte ved Hoffet og fik Bestilling paa seks Strygekvartetter til Kongen. Chikanerier fra de lokale Musikeres Side undgik Mozart hellerikke i Berlin, og da Publikums Interesse for og Tilslutning til hans Koncerter baade i Berlin og Leipzig var ret ringe, maatte han til sin Skuffelse skrive tilbage til Konstanze, at hun kunde glæde sig til at se ham snart igen, men Penge maatte hun ikke vente at han bragte med.

Da Mozart atter var i Wien, befandt han sig i en saa fortvivlet Stilling, at han paany maatte bede den brave Puchberg om Hjælp: „Naar De forlader mig, er jeg ulykkelig og uden egen Skyld fortabt tilligemed min stakkels Kone og mit Barn". En væsentlig Grund til, at Mozarts Situation i disse hans sidste Leveaar altid var saa mislig, var Konstanzes Svagelighed (hun havde gennemgaaet flere haarde Barnefødsler), der opfyldte Mozart med stor Bekymring og som nødte til Baderejser og andre Ekstraudgifter. Der havde vel været en Mulighed for Mozart til at forbedre sin Stilling, idet han fra Kongen af Preussen havde Tilbud om Kapelmesterposten ved Operaen i Berlin. Han havde skudt Sagen hen, og da Kejseren efter Hjemkomsten til Wien halvt bebrejdende sagde til ham: „Jeg hører, De vil forlade os", blev Mozart rørt og svarede: „Deres Majestæt, jeg anbefaler mig til Deres Bevaagenhed — og bliver". En Vens Forestillinger om, at han skulde have benyttet Lejligheden til at bede om en forøget Lønning, afbrød Mozart med de Ord: „Hvem Pokker tænker paa det i en saadan Stund".

Under disse Forhold var Mozarts Produktion knap saa rig som ellers. Han skrev snart efter Tilbagekomsten til Wien den

første af Kvartetterne til Kong Friederich Wilhelm[1]) (i D-dur); blandt de andre Værker fra samme Tid er *Klarinetkvintetten* (A-dur),



Fig. 43. Mozart i Berlin (under Opførelsen af „Bortførelsen fra Seraillet"), efter et omtrent samtidigt Billed, mulig af Chodewiecki.

hvori den skønne melodirige Andante (D-dur), der, bearbejdet som Violin-Solostykke, er blevet saa bekendt.

[1]) De andre to i B-dur og F-dur fuldendte Mozart først efter *Cosi fan tutte*, og til disse tre indskrænkedes de oprindelig bestilte seks. I disse Kvartetter er der med Henblik paa Kongens Forkærlighed for Celloen lagt særlig Vægt paa dette Instruments Parti. Kvartetterne faa derved et noget mere kon-

Paa denne Tid blev *Figaro* (som foran nævnt) genoptaget og gjorde paany stor Lykke. Denne Omstændighed i Forbindelse med, at Mozart havde afslaaet den preussiske Konges Tilbud, mener man var Grunden til, at Kejser Joseph en Gang igen overdrog ham at skrive en Opera for Wien[1]). Teksten blev, ifølge Niemetscheks Opgivende, i al Fald saaledes overdraget ham, at „han kunde ikke undslaa sig“. Maaske havde Mozart gærne gjort det. Det var nemlig en ret miserabel Tekst, man under Navnet *Cosi fan tutte* leverede ham. Den var vel skrevet af hans hidtidige Librettist da Ponte, men det viste sig, at denne her, hvor det ikke galdt om at bearbejde et foreliggende Stof, men om selv at opfinde et, manglede Fantasi, Poesi og Smag. Teksten til *Cosi fan tutte* er et løst, usandsynligt og pjanket Produkt. Man har gjort Forsøg paa at omdigte det for at redde Mozarts Musik[2]), men hidtil er intet saadant lykkedes. Hemmeligheden derved turde være, at selv Mozart ikke kunde skrive fuldtud livskraftig Musik til en saa maadelig Tekst, der kun bejlede til Tidens daarligste Smag. Saa megen Finhed, elegant Skæmt og indtagende Skønhed og Vellyd man end kan paapege i Mozarts Musik, hæver den sig dog som Helhed ikke absolut over den herskende italienske Opera. Figurerne er, som man træffende har sagt det, „Masker“ ligesom den italienske Operas, ikke levende Mennesker som *Figaros* og *Don Juans.* Og smittet af da Pontas Eksempel har Mozart ikke kunnet frigøre sig for en vis Hensyntagen til Wienernes Italiener-Smag, mange Melodiers Lethed, Sødladenhed og bravurmæssige Forsiringer er Vidnesbyrd derom. Staar *Cosi fan tutte* saaledes ikke særlig højt i Mozarts Produktion, maa man ved Bedømmelsen af Operaen ikke glemme, under hvilke triste Kaar han skrev denne bestilte Opera til en maadelig Tekst. Rich. Wagner skriver saare træffende om *Cosi fan tutte* og *Titus*: Oh, hvor er Mozart mig inderlig kær og højt at agte, fordi det ikke var ham muligt at opfinde til *Titus* en Musik som til *Don Juan*, til *Cosi fan tutte* en som til *Figaro*: hvor ynkeligt vilde det ikke have vanæret Musik! Mozart „gjorde altid Musik“, men skøn Musik kunde han kun skrive, naar han „var begejstret“[3]) — („Oper und Drama“).

certerende Præg og hæver sig, hvor ypperlige og formskønne de end er, knap til de Haydn dedicerede Kvartetters Højde.

[1]) Kejser Joseph oplevede iøvrigt ikke Operaens Opførelse.

[2]) Se saaledes Oehlenschlägers Bearbejdelse i Saml. Skr. Bd. 25.

[3]) Nohl har i sin Mozart-Biografi en anden Opfattelse af *Cosi fan tutte*, hvilken han i stærke Udtryk lovpriser. Jahns fine og omhyggelige Analyse af

Cosi fan tutte osia la scuola di amanti opførtes d. 26. Januar 1790; hvorvidt den straks gjorde Lykke vides ikke, men længe holdt den sig ikke paa Repertoiret, og dens Skæbne paa andre Scener blev den samme, intetsteds vandt Operaen nogen fast Plads.

Den følgende Tid bragte Nøden i Mozarts Hjem til at vokse. Hans Indtægtskilder var faa, Gælden stadig stigende. Gang efter Gang beder han Puchberg om Hjælp og ofte med Undskyldning for at det forrige Beløb ikke er betalt, ja saa haard kunde Trangen være, at Mozart „i dette Øjeblik“ beder Puchberg blot om „hvad han kunde undvære“. Som sædvanlig formaaede han jo at hæve sig over sine Bekymringer, naar han komponerede, men det er stadig sjældnere, at han kunde skrive, og de stedse mere tyngende Livskaar ændrede lidt efter lidt hans Væsen; hans personlige Optræden blev — hvad Vennerne ikke kunde undgaa at se — en anden. Hans Sind var bittrere nu end tilforn, hans Væsen tydede paa en indre Oprevethed; vel kunde han endnu tage Del i gode Venners Lag, maaske endog søge at glemme sine Sorger i lystigt Selskab, men pludselig kunde han blive tavs og „timelænge“ sidde midt i Laget stirrende fremfor sig, som var hans Tanker i en anden Verden; eller han kunde pludselig skære ind i Munterheden med en Replik, fuld af fortvivlet Galgenhumor[1]) eller forlade Selskabet uden at sige et Ord med et „vildt Udtryk i Øjet“.

I ingen Henseende var Skæbnen ham god. Hans beskedne Ansøgning om Anden-Kapelmesterposten fandt ikke Naade hos den nye Kejser Leopold, der stillede sig uvillig overfor alle, som hans Forgænger havde yndet. Da Kongen af Neapel gæstede Wien havde Mozart haabet paa en Bestilling eller dog paa at faa Lejlighed til at spille ved Hove og blive fremstillet for den fremmede Fyrste. Forgæves! Da Leopolds Kroning skulde finde Sted i Frankfurt mente Mozart, at der var en Mulighed for at tjæne nogle Penge ved en Kunstrejse til denne By. Familiens Sølvtøj pantsattes for at skaffe Midler til Rejsen, men Udbyttet var — uagtet der koncerteredes[2]) ogsaa i Mannheim og München — end ikke saa stort,

Operaen fremhæver alt hvad værdifuldt Partituret rummer, men i Hovedsagen stemmer hans Anskuelse med hvad ovenfor er udtalt.

[1]) Det er omtrent paa denne Tid, at Husværten en Dag traf Mozart og hans Hustru dansende med hinanden for at holde Varmen; der var ikke Raad til at lægge i Kakkelovnen!

[2]) I Frankfurt spillede Mozart den under Navnet „Kroningskoncerten“ kendte Klaverkoncert i D-dur, der iøvrigt alt var komponeret 1788.

at Mozart ved Hjemkomsten kunde løse alt Sølvtøjet ind. — I Brevene til Konstanze (der dog ikke er fuldstændig opbevarede, hvorfor man ikke er nøje underrettet om Rejsens Enkeltheder) ser vi Mozarts Tanker tumle med Veksler og Pengetransaktioner — han var efterhaanden ogsaa kommet i Aagerkarlenes Kløer — og der meddeler sig til os noget af hans Stemning gennem Linjer som disse: „... jeg vil arbejde, arbejde saaledes at jeg ikke igen ved uformodede Tilfælde kommer i en saa fatal Situation ... kunde jeg, naar jeg kommer hjem, bare arbejde. ... Da jeg skrev forrige Side, faldt der mig ogsaa mange Taarer paa Papiret — men nu lystig! — pas paa, der flyver en svær Mængde Kys i Luften —".

Men hvor haardt Mozart end følte sig pint af Dagligdags-Livet, bøjet og knækket deraf blev han ikke trods enkelte fortvivlede Øjeblikke. Tværtimod, hans Aand steg højere og højere, der synes at have aabnet sig for hans indre Blik en Idealverden, en Tilværelse uden Sorger og Modgang, i hvilken Retfærdighed, Medlidenhed og Skønhed herskede. Det er denne ideale Drøm, der fyldte ham, naar han længe sad stille og stirrede hen for sig, det er til denne Tilværelse han følte sig hensat, naar han glemmende al hverdags Tryk og Pine komponerede sit idealskønne *Ave verum* (skrevet i Baaden under et Besøg hos den syge Hustru) eller den barnlig forhaabningsfulde Sang *Komm, lieber Maj* og mest de ophøjede Scener i *Trylleføjten.* Saadanne Følelser maa Mozarts Sjæl have rummet; om de har været af en egentlig religiøs Karakter er vanskelig at sige, utvivlsomt er det Paavirkning fra Frimureriet, hvilket i de senere Aar i høj Grad optog hans Interesse, der har gjort sig gældende. Frimurerne stod i Wien temmelig fjendtlig overfor Præsteskabet, og Mozart nægtede sig ikke at drive Spas med dette. Men Frimurerne dannede jo netop et Broderskab, der var bygget paa store Idealer som de, der nys nævntes, og Mozart saa det i det reneste og skønneste Lys; den Betydning, det har haft for ham i hans sidste Aar, bør ikke undervurderes. Fra hans første Manddomsaar havde der hos Mozart udviklet sig et Hang til Alvor og en vemodig Deltagelse for Menneskenes Lidelser, nu da hans Liv nærmede sig sin Afslutning, fyldtes han af en dybtbundende Melankoli, der dog ikke kunde nedslaa ham helt.

Dobbelt trist var Mozarts Tilværelse i denne Tid, fordi hans Hustru atter maatte opholde sig i Badested. Hans Breve er Klagesuk over hans uhyggelige ensomme Liv — Længselsraab efter

Konstanze: „Naar jeg tænker paa, hvor lystigt og barnagtigt vi havde det sammen i Baaden (en lille By i Nærheden af Wien, hvor Konstanze bruger Bade), og hvilke triste, kedelige Timer jeg her henlever. Jeg har helleringen Glæde af mit Arbejde, fordi jeg er vant til undertiden at holde op og snakke et Par Ord med dig, og det er nu en Umulighed. Gaar jeg til Klaveret og synger noget af min Opera (*Tryllefløjten*), maa jeg straks høre op — jeg bliver altfor bevæget derved — Basta! —“ og atter: „dog den mest fatale og forvirrede Situation, jeg blot kan befinde mig i, bliver til en Ubetydelighed, naar jeg véd, at du er sund og munter[1]).

Ingen kan undre sig over, at Mozart ikke gjorde stor Modstand mod i det „lystige Theaterkompagnis“ Selskab at glemme Sorgerne og søge Erstatning for det uhyggelige Ungkarleliv, men mærkelig er det dog, at han just paa denne Tid, da hans Aand stræbte saa højt, kunde finde sig tilfreds eller dog nøjes med en Omgangskreds, der stod saa langt under ham selv i Kultur, og langtfra kunde maale sig med de Kredse, han hidtil havde søgt sammen med. Der er helleringen Tvivl om, at disse Venner, der ikke nød noget godt Ry i Wien, har draget Mozart ind i hvad man kalder et „vildt Liv“, i hvilket for Mozarts Vedkommende særlig de stærke Drikke[2]) har spillet en Rolle.

[1]) En Smule pinlig virker det at se Mozart jævnlig, rigtignok i de kærligste Vendinger, maatte paalægge Konstanze at opføre sig tækkelig, ikke blot for hans og hendes Æres Skyld, men ogsaa af Hensyn til det ydre Skin. — Meget mærkelig falder det, at Mozart næsten aldrig omtaler deres Børn. Det ældste, Karl, var anbragt i Opdragelsesanstalt i Wien, den sidst fødte Dreng fulgte sagtens Moderen. Denne Tavshed staar i en underlig Modsigelse til Mozarts Væsen iøvrig.

[2]) Gængse Fortællinger om Mozarts erotiske Udskejelser er derimod sikkert meget overdrevne. Særlig den traditionelle Historie om hans Kærlighedsforhold til Mdm. Hofdämel, hvis Mand skulde have dræbt hende af Skinsyge, er grundig gendrevet af Jahn, se *Aufsätze,* p. 230, og stemmer hellerikke godt med den varme, undertiden ret intime Erotik, der præger Brevene til Konstanze just paa denne Tid. At Mozart har haft sine galante Anfægtelser skal ikke nægtes, han holdt nok af at knibe en smuk Pige i Kinden, men han skriftede ærlig sine Smaasynder for Konstanze og fik Tilgivelse. Følgende Linier i et Brev fra Dresden (1789) er typiske for den forelskede, skæmtefulde Tone i Brevene til Konstanze; de maa gengives i Originalsproget: „... wenn ich dir alles erzählen wollte, was ich mit deinem lieben Portrait anfange, würdest du wohl recht lachen ... zum Beispiel: ... wenn ich es aus seinem Arrest heraus nehme, so sage ich: Grüss dich Gott, Stanzerl! grüss dich Gott — Spitzbub — Knallerballer — Spitzignas — Bagatellerl — Schluck und Druck! — und wenn ich es wieder hinein thue, so lass ich es so nach

Paa underlig Vis maa Mozarts Sjæleliv have været fyldt af modstridende Stemninger, da han paa denne Tid skrev *Trylleføjten* (fra Marts — Eftersommeren 1791), den halve Dag indespærret af Schikaneder i Havepavillonen ved Theater an d. Wien — i Fantasien hævende sig til de ideale Højder, som Tempelmusiken er Udtryk for — og om Aftenen følgende Schikaneder til Gilder, hvor Mad og Drikke var Hovedsagen og Gemytligheden ikke af den fineste Art. I saadanne Timer summede sagtens Papagenos wienermuntre Viser i hans Hoved.

Det var nemlig Schikaneder, der engagerede Mozart til at komponere *Trylleføjten* (Die Zauberflöte). Emanuel Schikaneder var fra Salzburger-Tiden bekendt med den Mozartske Familie. Han var noget af et Musiktalent, en ivrig Theatermand, men et smagløst halvdannet Menneske og en uforbederlig Spekulant i Folks daarlige Lyster. Hans Liv var en omrejsende Theaterdirektørs, vekslende mellem Held og Uheld, iøvrig var han Fraadser og Kvindeven, ødsel naar han havde Penge, Snyltegæst, naar han ingen besad[1]). I dette Øjeblik trængte han til Penge, og Mozart skulde hjælpe ham til at realisere en udmærket Idé: Opførelsen af en Trylleopera. Man kunde undre sig over, at Mozart gik med til Samarbejde med

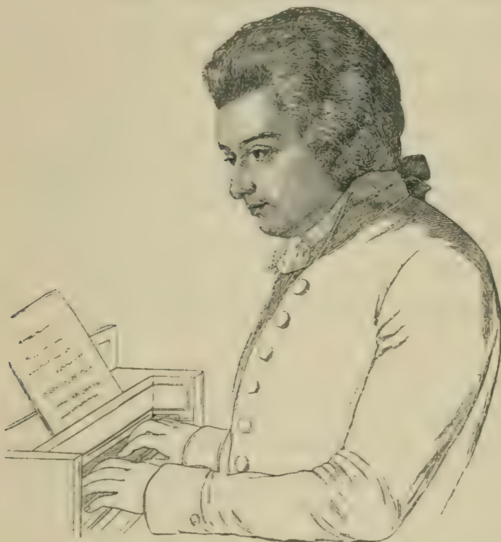


Fig. 44. Mozart i hans sidste Leveaar (Litografi af Lehmann, efter en Tegning af Mozarts Svoger, Lange).

und nach hinein rutschen und sage immer Stu — Stu — Stu! — aber mit einem gewissen Nachdruck, den dieses so viel bedeutende Wort fordert, und bei dem letzten schneller: gute Nacht, Maüserl, schlaf gesund. Nun glaube ich so ziemlich was dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben — für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gewiss nichts dummes ..."

[1]) Schikaneder døde 1812 sindssyg og fattig.

en Mand, der stod saa langt under ham og som bejlede til et andet og langt tarveligere Publikum, end det Mozart hidtil havde henvendt sig til. Men man maa erindre Mozarts Godmodighed, hans Trofasthed overfor gamle Venner og ikke mindst hans fortvivlede Pengeforhold. Maaske var der her nogen Udsigt til at forbedre dem, han havde lovet Konstanze at gøre alt; og han gik ind paa Forslaget med de Ord: „Hvis vi har *malheur*, saa kan jeg ikke gøre for det, jeg har aldrig før skrevet en Trylleopera". Da han først kom i Gang med Arbejdet, skulde dette dog afvinde ham en særlig Interesse.

Arbejdet paa *Trylleføjten* blev imidlertid ikke bragt til Ende uden Afbrydelser. En Dag i Juli Maaned, da Partituret var saa vidt fremme, at Prøverne skulde til at begynde, traadte uventet og umeldt en høj, mager, ensfarvet graat klædt Mand ind i hans Stue og overrakte ham med en alvorsfuld Mine et forseglet Brev uden Underskrift, der indeholdt en Forespørgsel, om han vilde komponere et *Requiem* til En, der af tvingende Grunde maatte fortie sit Navn, og i saa Fald mod hvor stor en Betaling og inden hvilken Frist. Paa Mozart gjorde dette Besøg et stærkt Indtryk. Hans Nerver var saa ophidsede, hans Sjæleliv saa højt spændt, at det usædvanlige i Bestillingen stod for ham som noget overnaturligt gaadefuldt. Eftertidens Forskninger har løst denne Gaade, og Løsningen er den platte, næsten komiske, at en Grev Walsegg, der var musikalsk og en Beskytter af Tonekunstnere, men en forfængelig Nar, vilde hellige sin afdøde Hustru en Sjælemesse, som han vilde give det Udseende af, at han selv havde komponeret. Det var ikke første Gang Greven havde benyttet denne Fremgangsmaade, men herom vidste Mozart intet, erfarede hellerikke noget derom inden sin Død. — Efter at have forhandlet med Konstanze, paatog Mozart sig Arbejdet, kun vilde han ikke love det færdig til nogen bestemt Termin. Det mystiske Bud indfandt sig paany, betalte Honoraret og lovede et Tillæg, naar Arbejdet afleveredes. Rent bortset fra de pirrende Omstændigheder, under hvilke *Requiemet* var bestilt, fik Mozart, efter at Beslutningen var taget, en stigende Interesse for dette Arbejde. Han erklærede, at han havde Lyst til „med al Flid at udarbejde et Værk, som Venner og Fjender skulde studere efter hans Død". Tanken om en nærforestaaende Død var nu herskende hos Mozart og han udtalte senere, at det var for sig selv, han komponerede *Requiemet*.

Ret langt var han ikke kommet i Arbejdet paa dette, da en anden, ærefuld Bestilling, der ikke kunde afslaas, indtraf. Pragerne ønskede, at Mozart skulde komponere Festoperaen ved Kejser Leopolds Kroning som Konge af Böhmen. Teksten, der valgtes, var Metastasios velkendte Libretto *La Clemenza di Tito*, der talrige Gange tilforn var komponeret, af Gluck, Hasse, Jomelli o. fl. Bestillingen skete saa sent, at Mozart kun fik gjort de første Udkast inden han i August Maaned maatte begive sig paa Vej til Prag, ledsaget af sin Hustru. Da Rejsevognen holdt for Døren og de skulde til at stige op, stod pludselig som et Aandesyn det graa Sendebud for dem, greb Konstanze i Kjolen og spurgte, hvad det blev til med *Requiemet*; Mozart svarede, at det skulde blive det første Arbejde, han tog fat paa, naar han kom hjem. I en uhyggelig Stemning drog han saaledes afsted; paa selve Turen, i Vognen og i Kroerne arbejdede han forceret paa sin Opera for i Prag kort efter sin Ankomst at fuldende og indstudere den; der var da gaaet atten Dage, siden han paabegyndte den! I Forvejen var han lidende, intet Under da, at dette oprivende Arbejde helt nedbrød hans Helbred. I Prag blev han syg, „han brugte stadig Medicin, saa bleg ud, og hans Udtryk var bedrøvet“ (Niemetschek, der var Øjenvidne). Yderligere nedslog det ham, at *Titus* ingen Lykke gjorde, midt mellem de mange Kroningsfestligheder vakte den liden Opsigt. Da han tog Afsked med Vennerne i Prag, var han saa vemodig stemt, at han ikke kunde holde Taarerne tilbage.

Titus er ikke noget betydeligt Led i Mozarts Produktion. Skrevet i største Hast, medens Tankerne var optaget af ganske andre alvorlige Ting end Metastasios „hoffähige“ Prunkrhetorik, kunde denne Opera ikke faa synderligt Præg af sin geniale Komponist. Ligesom *Cosi fan tutte* ikke hæver sig over de bedste af den italienske Opera buffa's Frembringelser, saaledes staar *Titus* gennemgaaende ikke højere end en god gængse Opera seria[1]). Rich. Wagner sammenfatter jo ogsaa de to Operaer i det foranstaaende Citat. Ja, *Titus* har end ikke saa stor Værdi som *Cosi fan tutte*, i hvilken Mozartsk Lune og sød Velklang hersker. I *Titus* har han nøjedes med at kaste over Figurerne et klædeligt „romersk“ Gevandt — for saa at lade dem træde op paa Scenen, Theatermasker som de er — hans Hjærte bekymrede sig kun lidet

[1]) Ganske i Opera seria-Stilen er det ogsaa, at de to Elskere Sextus og Annius's Partier er skrevne for Sopransangerinder.

om deres Skæbne. Meget i *Titus* er skrevet paa Rutine, andetsteds, mest i 1ste Akts Finale, har Mozart vel naaet en vis Effekt; men det hele er og bliver „Theater". At sammenlignes med *Idomeneo* endsige med Glucks Operaer taaler *Titus* ikke, en Sammenligning, der jo paa Grund af Stoffet ikke ligger fjærn. Men hvorledes skulde ogsaa den Mand, der havde komponeret *Don Juan* og var optaget af *Tryllefløjten*, kunne blive varm for dette Stof?

Da Mozart „skuffet og lidende" indtraf i Wien, var hans første Opgave at gøre *Tryllefløjten* færdig. Koret „O Isis og Osiris" blev skrevet og Papagenos Sange komponerede under Schikaneders Kontrol, der lagde særlig Vægt paa, at denne Side af Operaen fik et saa populært og ørefaldende Tilsnit som muligt[1]).

Under Arbejdet paa *Tryllefløjten* var Tekstbogen bleven underkastet en Forandring, der som antydet lod Mozart faa særlig Interesse for Stoffet. Dermed hang det saaledes sammen. Oprindelig havde Schikaneder til Hensigt at skrive en ren og skær Trylleopera. Han havde valgt et Stof fra en Wielandsk Æventyrsamling: Lulu — Trylleoperaer med et let romantisk og folkelig lystigt Præg var nemlig begyndt at komme i Mode. I dette Æventyr-Sangspil var Pamina en Datter af Nattens Dronning, Sarastro en „ond Troldmand", der holdt hende fangen — de øvrige Enkeltheder lønner det sig ikke at berette om, saa meget mere som denne Tekst aldrig kom frem. Skæbnen vilde nemlig, at en anden Komponist, den saa yndede Sangspil-Komponist Wenzel Müller skulde komme Schikaneder i Forkøbet med en Bearbejdelse af det samme Stof. Musik og Tekst var (ifølge Jahn) lige ynkelige, men Stykket var vel beregnet paa Folks Smag og gjorde uhyre Lykke. For Schikaneder var der nu ikke andet at gøre end at forandre sin oprindelige Plan og søge at optage Konkurrencen. Saaledes blev da Frimurer-Idéerne indført i *Tryllefløjten*. Schikaneder var selv Frimurer og dette Selskab havde just paa den Tid en forøget Sympathi i Wien, fordi

[1]) Efter Sigende havde Schikaneder megen Indflydelse paa Mozarts Komposition. Han optraadte temmelig overlegent overfor den store Medarbejder, kasserede Musikstykker og lod Mozart, der var godmodig nok dertil, skrive dem om indtil de faldt i hans Smag. Enkelte gode Indfald som det nu saa berømte *Pa.pa.pa* ... ved Papageno og Papagenas Møde i sidste Akt kunde Mozart dog være Schikaneder taknemmelig for. Andel i „Tryllefløjtens" Tekst og det maaske endog en meget væsentlig Andel, havde iøvrig en af Schikaneders Skuespillere, Gieseke, der ogsaa havde forsynet hans Theater med andre Stykker.

Regeringen stillede sig meget uvilligt overfor det, som man mistænkte for politisk og religiøs Liberalisme. Sarastros Tempel blev nu gjort til Dydens, Retfærdighedens og Sandhedens Hjemsted — Nattens Dronning til en ond Aand — og saaledes fik Operaen for Mozart en hel ny Interesse og Betydning.

Den 30. September 1791 opførtes *Trylleføjten*. „Hr. Wolfgang Amadé Mozart, Kapelmester og virkelig k. k. Kammercompositeur vil af Højagtelse for et naadigt og højtæret Publikum og af Venskab for Forfatteren idag selv dirigere Orkestret", hedder det paa Plakaten. Schikaneder spillede Papageno.

Den første Aften slog Operaen ikke ret an. Schikaneders Publikum havde vel ikke ventet en saadan Musik. Hvor stærkt Indtryk denne gjorde paa Kendere fremgaar af Schenks egen Beretning, om hvorledes han efter Ouverturen i Begejstring sprang op fra sin Plads i Orkestret og „krøb" hen til Dirigentpladsen, hvor han greb Mozarts Haand og kyssede den. Schikaneder var hellerikke ængstelig for Operaens Skæbne, han trøstede den nervøst urolige Komponist og han fik Ret. Meget snart arbejdede *Trylleføjten*[1]) sig op i Folks Gunst og blev en saa fuldstændig Sukces, at Mozart allerede den 7. Oktober kunde skrive til Konstanze: „Jeg kommer lige fra Operaen, der var lige saa fuldt som altid. ... Hvad der glæder mig mest er det stille Bifald; man ser rigtig, hvor meget og stadig mere denne Opera slaar igennem". — Ved en følgende Opførelse havde Mozart den Triumf, at selve hans „Fjende", Salieri[2]), i Følge med ham var tilstede „og fra Symfonien til sidste Kor var der intet Stykke, som ikke aflokkede ham et Bravo eller Bello".

Trylleføjten var skrevet af en forulykket Theaterdirektør, for at redde hans truede finansielle Stilling; det var som et Lejlighedsarbejde beregnet paa hurtig at gøre Opsigt, skaffe Penge i Kassen — og forsvinde igen. Mozart gav med sine Toner dette maadelige Arbejde en hellig Indvielse, en evig Livskraft.

Man har ofte og grundig fastslaaet Schikaneders Librettos Maadelighed — de elendige Vers, de ugennemførte Karakterer, de slet sammenarbejdede to forskellige Udkast til Teksten osv. osv. —

[1]) „Den nye Maskinekomedie" kaldtes den overlegent i en Anmeldelse.

[2]) Salieri skal, da Mozart kort efter døde, have udtalt: „Det er et Tab for Kunsten, men et Held for os, thi ellers vilde snart ingen mere betale noget for vore Arbejder."

det lønner sig ikke at gentage denne Kritik; snarere fristes man til at give dem Ret, der hævder en vis Værdi for *Trylleføjten* — og selve Goethe tælles blandt dem. Til musikalsk Behandling frembød Librettoen virkelige Fordele. Den rummer store Modsætninger, den skildrer (eller omfatter i alt Fald) to saa forskellige Verdner som Sarastros ophøjede og Papagenos og Papagenas jævne gemytlige Tilværelse. Om nogen Udvikling i Indhold eller Karakterskildring er der vel ikke Tale, men hver Figur staar dog skarpt og er med sine enkle Følelser et taknemmeligt Objekt for musikalsk Behandling. Vistnok er Hovedfigurerne Tamino og Pamina fra Tekstens Side ret flove Skikkelser, og af Taminos Heltemod og Standhaftighed faar man i Grunden ikke noget stærkt Indtryk. Men deres Væsen er Kærlighed og denne Følelse, som Mozart har besunget inderligere og dybere end nogen hidtidig Komponist, lader ogsaa dette Par musikalsk fremtræde i et varmt og ædelt Lys. Det er iøvrig værd at lægge Mærke til, hvorledes Kærligheden i dens mest forskellige Skikkelser og Former har faaet Plads i *Trylleføjten*. Der er Monostatos ubændige Lyst (mesterlig skildret i den lille Arie i C-dur), der er Papageno og Papagena, der borgerligt længes mod en hyggelig Stue med en talrig Børneflok, saa atter Tamino og Paminas skønne Hengivenhed og endelig Sarastros ophøjede Menneskekærlighed. Og for hver af disse Kærlighedsfølelser har Mozart fundet det rammende Udtryk.

At Mozart har villet noget Alvorligt med *Trylleføjten*, noget, der gik langt ud over Schikaneders Horizont, det har han allerede fastslaaet gennem den Ouverture han medgav Operaen. Ingen, der hører disse højtidsfulde Akkorder, denne kunstfulde og dog saa naturlig henglidende Fugatosats[1]) kan være i Tvivl om, at det er Indledning til noget mere end en „Trylleopera“. De nævnte Akkorder er Frimurertegn, og mange Frimurerideer (Tretallet: de tre Genier, 3 × 6 Præster etc. — Kvindernes Udelukkelse: *Bewahret euch vor Weibertücke*, etc.) gaar igennem *Trylleføjten*; i Skildringen af de Scener, hvor de hersker, er Mozart naaet højst, en Harmoni-Skønhed og overjordisk Fred præger Tempelscenerne,

[1]) Motivet *Allegro.* [Nodeeksempel] osv. har Ouverturen fælles med en Clementisk Sonate; efter al Sandsynlighed dog ganske tilfældigt.

en gribende Højtidsfuldhed udfoldes i den berømte Sats, hvor de to harniskklædte Mænd forbereder Tamino til de sidste Prøvelser i Ord, der ganske vist er tarvelig Poesi, men dog i deres Enkelhed ikke uden en vis Stemning. I samme Aand er de tre Geniers Parti und-

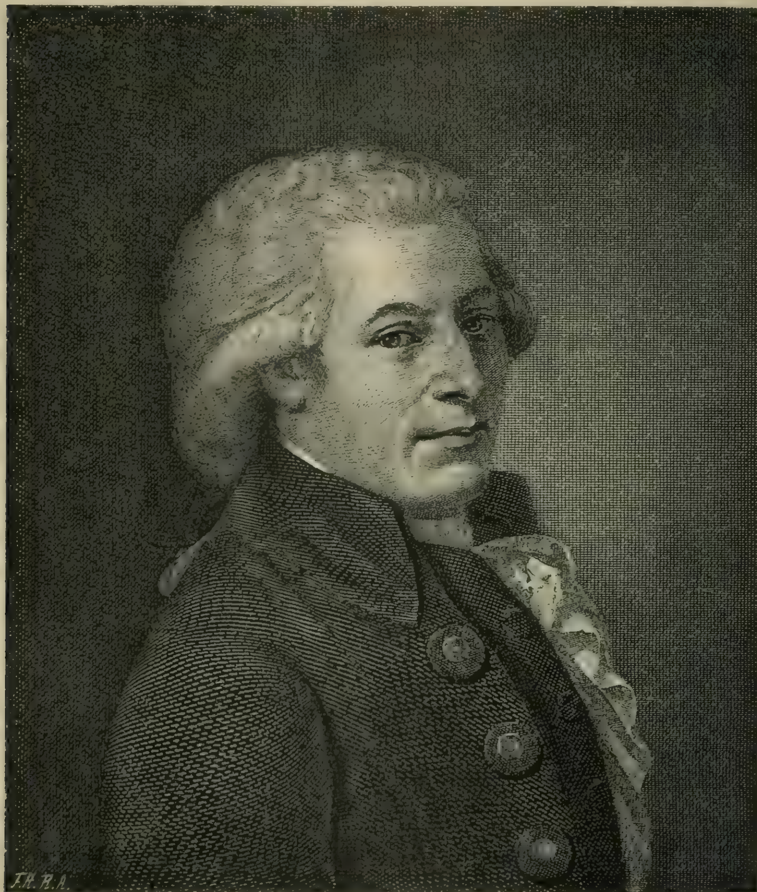


Fig. 45. W. A. Mozart (efter Tischbein).

fanget, en mild Alvor strømmer En imøde fra deres Strofer, ogsaa de repræsenterer jo Deltagelse og Medlidenhed. Tamino, Pamina og tre „Damer“ danner saa at sige Mellemleddet mellem hin Verden og den ganske jordiske, i hvilken Papageno og Papagena bevæger sig. Skønt alt her kommer an paa at imødekomme det jævne Publikums Smag og skønt Mozart selv har billiget en vis farceagtig

og improviserende Udførelse, er han dog intet Steds sunket ned til det platte eller til den ferske Visetone, der præger saadanne Samtidige som Wenzel Müllers Folkeoperetter. Tværtimod, hans Wiener-Lystighed, hans muntre Naivetet, hans mange skælmske Paafund gør de to, og særlig Papageno, til de mest indtagende Sangspilfigurer man kan tænke sig.

I det Hele taget er *Trylleføjten* væsentlig at betragte som en Forædling af det tyske Sangspil. I *Trylleføjten* fuldender Mozart saaledes hvad han i *Bortførelsen* begyndte.

Naar *Trylleføjten* i de senere Tider er bleven prist saa højt og af Rich. Wagner og hans æsthetiske Tilhængere vel næsten sat øverst blandt Mozarts Frembringelser, da er det just fordi man i denne Opera med Rette har set hans mest nationale Arbejde. I *Trylleføjten* findes vistnok endnu Musikstykker, der betegnes som Arier, men hvor vidt forskellige er ikke saadanne lyriske tætsluttede Musikstykker som Taminos: *Dein Bildniss ist bezaubernd schön* eller Sarastros: *In diesen heiligen Hallen* fra de vidtspundne med Forsiringer udpyntede „italienske“ Arier, som vi endnu kan træffe Spor af i *Bortførelsen, Figaro* og *Don Juan* (om end i en fornemmere Skikkelse) — for ikke at tale om de Arier, der i Grunden er *Lieder* (Viser) og slet ikke andet, f. Eks. Papagenos *Ein Vogelfänger* o. lign. Kilderne til *Trylleføjten* er ikke rundne i den italienske Opera — dette giver den et eget Værd for den tyske Nation — de maa søges i den glade Folkemusik og i Glucks Opera, der ikke har været uden Indflydelse paa Tempelscenen og tildels paa en Arie, en virkelig, men meget sammentrængt Arie som Paminas: *Ach, ich fühl' es* (G-moll).

Kun et Parti synes at falde udenfor det tyske Sangspils Rammer: Nattens Dronning. Det synes skrevet ganske som et italiensk Koloraturparti. Den ydre Anledning til, at Nattens Dronnings Parti blev komponeret saaledes var den, at Mozart — en stor Kunstner, men aldrig nogen reflekteret Æsthetiker — gærne vilde imødekomme sin Svigerinde, Mdm. Hofers Ønsker om at faa Lejlighed til at præsentere sin Strubefærdighed og sin fænomenale Højde. Og dog, selv da Mozart havde besluttet sig til denne Indrømmelse, fik hans Geni ogsaa noget ejendommeligt ud af denne Tilfældighed. Mozart har ikke — hvad endog Jahn synes at mene — skrevet et blot og bart Bravurparti; han har sikkert med de spidse, stikkende Staccatoer, de snigende Løb villet karakterisere Nattens Dronnings

Ondskab og opfarende Vrede, og at Partiet saaledes kom til at ligge udover det naturlige, har næppe været ham uvelkomment. En hel anden Ting er det, at han for saavidt har skadet sin Opera, som Sangerinder med en saa høj Stemme er Sjældenheder — i Reglen maa Partiet da omskrives eller omlægges, hvad der selvfølgelig berøver det meget af dets Karakter.

Man har i Tidernes Løb tumlet meget med Teksten til *Tryllefløjten*[1]), man har gærne villet bringe en mere sammenhængende fornuftig Digtning ud deraf. Forsøgene har dog hidtil været forgæves og vil sagtens vedblive at være det. Schikaneders Tekstbog er nu en Gang en uordentlig Dynge, i hvilken gode Indfald og Vaas er blandet uhjælpelig sammen. Men Opmærksomheden bør ved Opførelsen helliges Mozarts Musik. Gennem den bør *Tryllefløjten* virke som et smukt, gammelt Æventyr — fjærnt og sært og dog daarende og hyggeligt — og bag Æventyrstemningen bør føles en alvorlig livserfaren Understrøm, Fablens Moral. Saaledes bør *Tryllefløjten* paa en Gang kunne fornøje den naive Tilskuer og rive med sig den, der ser dybere i Tingene. —

Der foreligger fra denne Tid en Billet fra Mozarts Haand, rimeligvis stilet til da Ponte, der havde foreslaaet en fælles Kunstrejse til England, paa hvilket Mozart dog indtil videre ikke vilde indlade sig. Billetten er skrevet paa Italiensk og det hedder deri: „Hvor gærne vilde jeg følge Deres Raad; men hvorledes skulde det gaa til: jeg har Hovedet fuldt af ganske andre Ting. Hvor meget jeg end bestræber mig derfor, er det mig ikke muligt at faa Øjnene fra hin Ubekendte. Han staar altid for mig, beder og formaner mig, og fordrer utaalmodig Værket af mig ... Det eneste jeg rædes for, er at maatte lade dette Arbejde ufuldført. Jeg føler tydelig nok, at „Timen slaar" („*Die Stunde schlägt*", lyder Tempeltjænerens stadig mere indtrængende Formaning til Tamino i Terzetten i 2den Akt af *Tryllefløjten*). Det lakker mod Enden med mig. Jeg maa skilles fra mit Talent, før jeg har nydt Frugten af det. Hvor

[1]) Om den paa vort kgl. Theater benyttede „franske" Bearbejdelses Mangler har vore Kritikere (og særlig Dr. Hammerich), ofte udtalt sig og den saaledes fremsatte Kritik stemmer med hvad J. Weber lejlighedsvis skriver i *Le Temps's Critique musical* om denne Bearbejdelse: „Hvad angaar den Libretto, som man her har lavet for at hænge Mozarts Partitur op derpaa, vilde jeg være i stor Forlegenhed, dersom jeg skulde fortælle Indholdet ... Forfatterne selv forstaar den næppe, og jeg for min Part har aldrig begrebet et Ord af den Historie, de har ladet „de 3 Damer" fortælle som Eksposition."

skønt var alligevel Livet! — — Man maa bøje sig, det sker, som Forsynet vil. Jeg er nu ifærd med min egen Gravsang, og jeg tør ikke forlade den ufuldendt."

Disse gribende Linjer vidner om, hvorledes *Requiemet* efterhaanden kom til at staa for Mozart som en Mission, han paa en hemmelighedsfuld Maade havde faaet; det var den naive Kunstners Overtro og den dødsmærkede Mands Monomani, der forunderlig blandede sig. Brevet er tillige Vidnesbyrd om, hvor klar Mozart var over, at hans Dage var talte og med hvilken overlegen Ro han ser sit Endeligt imøde, omend den 35-aarige Musiker, der havde elsket Livet, ikke kan tilbageholde et Vemodssuk.

Al den Kraft, han endnu havde tilbage, satte Mozart da ind paa denne sin „Svanesang", men maaske netop af denne Grund naaede han til sin Sorg ikke at fuldende den. Konstanze, der var kommet hjem fra Baaden, tog sig paa det kærligste af Mozart, søgte at adsprede ham, afholdt ham fra at arbejde, ja berøvede ham efter Lægens Raad Partituret — at hans Tanker arbejdede utrættelig videre, kunde hun ikke forhindre. Mozart selv troede, at man havde givet ham Gift, han udtalte det til Konstanzes Rædsel udtrykkelig, da hun en Dag havde faaet ham med til en Tur i Prateren. Denne Ytring gav Anledning til, at der efter Mozarts Død gik Rygter om at „Italienerne" havde forgiftet ham — et iøvrig ganske taabeligt Rygte: Mozarts Helbred havde i lang Tid været svækket og hans sidste Sygdom var en Hjærnebetændelse.

Der indtraadte snart — efter en kort Bedring — en Krise. Midt i November Maaned var Mozart for sidste Gang Gæst i „Die silberne Schlange", men „saa da elendig ud og klagede over sit Befindende". Faa Dage efter maatte han gaa til Sengs og havde, som han sagde til en Ven, der besøgte ham, nu „kun med Doktor og Apotheker at gøre". Ved en Skæbnens Ironi modtog Mozart Meddelelse om, at Resten af hans Liv vilde være blevet uden materielle Sorger, idet en Kreds af ungarske Adelsmænd havde sikret ham en Sum af 1000 fl. aarlig, og et Musikselskab i Amsterdam lovede et endnu større Honorar, dersom han aarlig vilde skrive for det et vist mindre Antal Musikstykker. Saare nær gik det Mozart, at han netop maatte bort fra Livet nu, da han vilde have kunnet arbejde for sin Kunst uden Bekymringer for sit og Familiens Udkomme. Paa Dødslejet, hvor Lemmernes Ophovnen pinte Mozart meget, modtog han med Glæde Beretninger om *Tryllefløjtens* stadige Held; saa

syg han var, fulgte han i Tankerne Forestillingens Gang, hviskede: „Nu er første Akt ude ... nu synger Nattens Dronning“, og søgte med sin svage Røst at synge: „*Der Vogelfänger bin ich, ja*“.

Paa Requiemet arbejdede han stadig, og efterhaanden som han skrev sine Tanker ned, lod han Partituret spille og sang det igennem med sine Venner. Endnu Dagen før sin Død tog han saaledes *Lacrimosa* igennem, selv nynnende Altstemmen — dog Stemmen svigtede ham, han brast i Graad og lagde Partituret bort. Da hans Svigerinde Sophie henimod Aften kom for at se til ham, modtog han hende med de Ord: „Ak, kære Sophie, De maa blive her iaften, De maa se mig dø“. Og saaledes skete det, det var Mozarts sidste Aften. Endnu paa den beskæftigede hans Tanker sig med Requiemet, han gennemgik Stykker deraf med Süszmayer, og selv da ud paa Natten Bevidstheden langsomt svandt, mente hans Nærmeste at spore hans Bestræbelser for med Munden at efterligne Paukerne. Lidt efter Midnat udaandede Mozart. Det var den 5. December 1791.

Opad Dagen strømmede Folk i Skarevis til Huse for at se den døde Mester: *Tryllefløjten* havde jo atter gjort hans Navn populært og nu, da han ikke var mere, gik det pludselig op for Wienerne, hvilket Tab de havde lidt. — Den hæftige Sorg og Uroen i Hjemmet kastede Konstanze paa Sygelejet, og van Swieten paatog sig at besørge Begravelsen. Af Hensyn til Familiens Kaar indrettede han den saa tarvelig som mulig[1]). Paa Begravelsesdagen var det et hæftigt Snevejr og de faa Venner, der var mødt for at følge Mozarts Kiste, blev enige om at vende om paa Vejen til Kirkegaarden. Derude var der af Sparsommeligheds-Hensyn ingen særlig Grav købt, og saaledes gik det til, at Wolfgang Mozart kom til at hvile i en fælles Grav (der ryddedes hvert tiende Aar), og at Konstanze[2]), da hun efter sin Helbredelse indfandt sig paa Kirkegaarden, end ikke kunde finde Stedet, hvor de havde lagt ham.

[1]) Skønt hans Formue havde sat ham i Stand til at gøre den anstændig.

[2]) Konstanze Mozart, der ved Udbyttet af en med kejserlig Protektion given Koncert blev sat i Stand til at betale sin Mands ikke overdreven store Gæld (omtr. 3000 fl.), levede i Wien i beskedne Kaar, indtil hun i 1809 ægtede den danske Legationssekretær, Statsraad G. N. Nissen, der sørgede for hendes Børns Opdragelse og efter hendes Beretning skrev Wolfgang Mozarts Levned. Konstanze døde 1842 i Salzburg. Den ene Søn, Wolfgang, var en talentfuld Musiker (Klaverspiller), han døde 1844 i Karlsbad. Slægten Mozart er, saavidt vides, uddød.

Mozart naaede som nævnt ikke at gøre sit *Requiem* færdigt. Efter hans Død frygtede Konstanze, at den Ubekendte skulde forlange det betalte Forskud tilbage, hvortil hun ingen Udvej saa, og hun formaaede da Süszmayer, i de senere Aar Mozarts uadskillelige Kammerat, til at fuldende det, og saaledes blev Arbejdet da afleveret til den, der havde bestilt det, en *pia fraus*, der kunde lykkes saa meget bedre, som Süszmayers Haandskrift i forbavsende Grad var Mozarts lig. Da *Requiemet* senere kom frem — det vakte navnlig i Nordtyskland stor Opsigt — opstod der Tvivl om, hvorvidt det overhovedet kunde tilskrives Mozart, og i mange Aar stod Sagen paa Musik-Fagskrifternes Dagsorden. Nu — da Partituret er kendt, og forskellige authentiske Erklæringer foreligger — er Spørgsmaalet i hvert Fald saavidt afgjort, at det er fastslaaet, at Mozart har komponeret og fuldstændig nedskrevet de to første Stykker (*Requiem, Kyrie*), medens de følgende Stykker kun var skitserede af ham og fuldførte af Süszmayer, der ogsaa hævder at have skrevet enkelte Afsnit ganske fra ny. Dette sidste Punkt er uopklaret; selv om Süszmayer har Ret i sin Paastand, er det dog utvivlsomt, at han har støttet sig paa Anvisninger, mulig endog Notitser, af den afdøde Mester.

I det hele og store er *Requiemet* saaledes under alle Omstændigheder Mozarts Værk — det betydeligste han havde frembragt paa Kirkemusikens Omraade og et Værk, der ragede langt op over hvad der i lange Tider var fremkommet paa dette Omraade. De store Forbilleder, der vel nok foresvævede Mozart, da han med saa megen Omhu skrev *Requiemet*, Seb. Bach og endnu mere Händel, kunde han dog ikke naa. Den brede kirkelige Basis, hvorpaa hine Mestre havde bygget deres Storværker op, eksisterede ikke mere i Oplysningens Tidsalder. Religiøs paa samme Vis som Bach var Mozart i alt Fald ikke. Bachs mystiske Dybsind og Händels ophøjede Majestæt var uopnaaelige Idealer for den rationalistisk paavirkede Mozart, der aldrig havde haft Lejlighed til at øve sine Kræfter paa Opgaver og under Forhold som Händels.

Requiemet virker — uden Mystik, uden storslaaet Vælde — nærmest som en rent personlig, inderlig Bekendelse og Anraaben om Tilgivelse. Dermed være ikke sagt, at Mozart angrede de „Synder", han maatte have haft paa sin Samvittighed, men kun dette, at saaledes opfattede han *Requiems*-Ordene og nu, da han saa ung følte sig viet til Døden, lagde han ganske naturligt i dets Toner

ligesom en personlig Henvendelse til det Forsyn, paa hvilket han utvivlsomt — om end sikkert rent naivt — troede. Derfor er ogsaa det Musikstykke, der nærmest er som Bønnen for den Afdøde, det omfangsrigeste og betydeligste i *Requiemet*, baaren af en dyb og inderlig Følelse, præget af en overjordisk Stemning — „et af de skønneste og ædleste Stykker af den Art, der nogensinde er skrevet“ (Jahn). Med megen Urette har man bebrejdet Mozart, at han skulde have overført sin Operastil i *Requiemet*. Vistnok gaar hans Italiener-Melodirigdom ogsaa igen deri, men rent bortset fra Sammenligningen med anden kirkelig Musik fra den Tid, kan man snarere sige, at just fordi Mozart har villet undgaa alt theatralsk i sin Dødsmesse, har villet holde den i ren kirkelig Stil, just derfor virker de mere pathetisk bevægede Steder (*Dies iræ, Tuba mirum*) lidt mat. Den fromme, tungsindige, indadvendte Lyrik, den skønne kunstneriske Udarbejdelse er det, der giver Requiemet sit Værd. Naar man dog maaske vil mene — og ikke med Urette —, at det næppe hæver sig op blandt Mozarts ypperste Frembringelser, da maa man huske, at Kunstnerens Livskraft svandt med hver Tone han nedskrev deraf, og at en fremmed og langt ringere Haand fuldførte det.

Wolfgang Mozart var liden af Vækst, spinkel og til sin ikke ringe Ærgrelse af et ingenlunde imponerende Ydre. Men han førte sig elegant (han var en ypperlig Danser) og holdt af at gaa sirlig og smukt klædt — Clementi antog ham ved Mødet ved Hoffet for „en Kammerherre“. — Mozarts Ansigt beherskedes af en meget stor Næse. I hans yngre Dage, da han var temmelig mager, kunde et Wienerblad komme med nærgaaende Vitser om den „enorm benæsede Mozart“; senere da han blev fyldigere, fik Mozarts Ansigt i det hele et smukkere og mere afrundet Præg.

Hans ikke just lille Mund var i stadig Bevægelse, snart fløjtede han, snart sang han, saa pustede han atter Munden op som for at efterligne Blæse-Instrumenter, atter igen skar han Grimasser, og ofte kunde det vanskelig siges, om det var i bevidst Kaadhed eller i Aandsfraværelse. Og denne evig urolige Mund syntes et Symbol paa Mozarts Væsen. Hans Svigerinde Sophie skildrer det meget træffende: „Han var altid i godt Humør, men selv naar han var bedst oplagt, meget aandsfraværende, idet han saa En skarpt i Øjet

og svarede paa alt, det være sig muntert eller alvorligt, meget fornuftigt, men dog saaledes at han syntes dybt tænkende, optaget af noget ganske andet. Selv naar han om Morgenen vaskede sine Hænder, gik han op og ned i Værelset, blev aldrig staaende rolig, men slog den ene Hæl mod den anden og var stadig eftertænksom. Ved Bordet tog han ofte et Hjørne af Servietten, drejede det fast sammen og for rundt i Ansigtet dermed, idet han i sin Adspredthed ikke syntes at vide noget deraf, og ofte gjorde han dertil Grimasser med Munden. Ogsaa ellers var han stadig i Bevægelse med Hænder og Fødder og spillede ligesom Klaver paa noget, f. Eks. sin Hat, sit Uhrbaand, Borde eller Stole."

Altid synes dette Geni at have været optaget af musikalske Idéer. Frisøren kunde ikke faa Lov i Ro at sætte hans Paryk; ride turde han ikke, skønt han holdt deraf og Lægerne anbefalede ham det som Motion, thi han frygtede for, at der under hans Optagethed skulde ske en Ulykke; af samme Grund skar han kun ugærne selv sin Mad itu ved Middagsbordet. Ved Billardet — hans Yndlingsplads i ledige Timer — nynnede, fløjtede og sang han. Musiken ligesom boblede i ham, medens han vævert bevægede sig om det grønne Bord. Og mærkelig nok, jo større de Opgaver var, med hvilke han tumlede, des mere lystig var han, des mere fuld af kaade Løjer, der ofte gik til Grænsen af det passende. Og naar han nedskrev sine Arbejder, var det saa langt fra, at Støjen og Uro omkring ham forstyrrede ham, at det tværtimod syntes at stimulere ham.

Mozart var en ægte Kunstnernatur, en mere udpræget end Musikens Historie vel hidtil havde kendt det. Han elskede Kunsten og Livet for deres egen Skyld. Han begærede intet andet end Frihed til at nyde alt smukt og godt, som Livet bød. Han elskede Livet, og Nydelsen havde Værd for ham — mest dog saaledes at han omsatte alle sine Indtryk i Musik. Alt hvad han rørte ved, blev til Toner, til Melodier, enhver Begivenhed, glædelig eller trist, satte hans Indre i musikalske Svingninger. Hans Væsen var Ynde, Ildfuldhed, Munterhed, Elskværdighed — Skæmt og Løjer fylder Sider af hans Breve, lunefulde og kaade Paafund uden dybere Vid som et livfuldt og indtagende Barns. Let af Sindet, ja om man vil letsindig var han, men dette udelukker ikke, at der allerede tidlig kom en Alvor op i ham, der ikke blot faar Udslag i hans kunstneriske Arbejde, men ogsaa i hans personlige Liv. Tanken om

Ich bin so frey Sie ohne alle Umstände um eine Gefälligkeit zu bitten; — könnten oder wollten Sie mir bis 20:t dieses künftigen Monats 100 fl. leihen, würden Sie mich sehr verbinden; — den 20:t fällt mir das Quartal meiner gage zu, wo ich dann meine schulden mit Dank wieder zurückstellen werde. —

Ich habe mich auf 100 Duckaten (die ich vom ausland zu erhalten habe) auch gar sehr verlassen; — da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten (sie aber täglich erwarte:) habe ich mich zu sehr vom gelde entblößt, so daß ich augenblicklich geld vonnöthen habe, und deswegen mein vertrauen zu ihnen genommen, weil ich ihrer freundschaft gänzlich überzeugt bin; — Nun werden wir uns bald mit einem schönern Namen nennen können! — ihre sache ist dem Ende sehr nahe! —

Mozart

Fig. 46. Mozarts Haandskrift.

Døden opstod tidlig hos ham — simpelt og skønt taler han derom i et Brev til sin Fader, da denne er livsfarlig syg[1]) — og denne Tanke synes at have fulgt ham Resten af hans Liv og at have givet det en egen alvorsfuld Baggrund. Et vist sværmerisk Vemod præger meget af Mozarts Kunst, det anes undertiden selv naar hans Musik synes lysest og gladest, og den faar derved ikke sin mindste Charme — en Dobbelthed i Udtrykket, som man hidtil ikke havde kendt i Tonekunsten. Dybt i Mozarts Natur ligger ogsaa Kærligheds-trangen, først og fremmest den erotiske, der sagtens oftere end det kan paavises har været Drivfjedren til hans Produktion — dernæst den almindelige Menneskekærlighed, Deltagelse og Medlidenhed, som det viser sig i et saadant lille Træk, at han, der rejser til Frankfurt for sit pantsatte Sølvtøj, „ikke kan andet" end laane en Ven, der er i Nød, 100 fl. — og saaledes som det i skønnest, afklaret Form kommer til Udtryk i *Trylleføjten*[2]).

Mozarts Natur rummede, som ofte Geniernes, saa store Modsætninger, at den vanskelig lader sig bedømme ganske forstandsmæssigt. Oulibischeff søger i lange, „aandrige" Tirader at give et Billed af denne geniale Natur. Sikrere og mere rammende udtaler Leopold Mozart sig om sin Søn: „Der hersker ligesom to modsatte Naturer i ham: for meget eller for lidt, ingen Mellemvej. Naar han ingen Mangel lider, er han straks tilfreds og bliver magelig og uvirksom. Men maa han saa sætte sig i Bevægelse, da føler han sig og vil ligestraks gøre sin Lykke. Intet maa da staa i Vejen for ham ..." Saaledes var det netop. Naar det gærede og brusede i ham, da gik han stolt og hensynsløs frem, men naar Undfangelsens Henrykkelse var forbi, da kunde hans Energi slappes og det

[1]) „Da Døden (ret beset) er vort Livs sande Endemaal, saa har jeg i de sidste Aar gjort mig saa fortrolig med denne Menneskets sande og bedste Ven, at dens Billed ikke har noget afskrækkende, men snarere meget beroligende og trøstende for mig, og jeg takker Gud, at han har forundt mig den Lykke at give mig Lejlighed (De forstaar mig nok) til at lære ham at kende som Nøglen til vor sande Lyksalighed. Jeg lægger mig aldrig til Sengs uden at betænke, at jeg maaske (saa ung jeg er) ikke er mere den næste Dag, og dog vil intet Menneske af alle, der kende mig, kunne sige, at jeg er mut eller bedrøvelig i Omgang. (Brev af 4. April 1787.)

[2]) Man har bebrejdet Mozart, at han trods denne Følelse for sine Medmennesker, ikke var mere for sine nærmeste, at han ikke sørgede for at skaffe sin Hustru og Børn bedre Kaar. Sikkert med Urette. Mozart gjorde alt hvad han formaaede, sled saalænge hans Kræfter slog til, ødslede ikke heller store Sager bort. Men Forholdene var ham saa ugunstige som mulig.

mekaniske Arbejde indgyde ham Lede. Eller naar han mødte Modstand, da kunde hans Mod knækkes og han manglede Kraft til at tage Kampen op.

Nogen stærk og staalsat Karakter var Mozart ikke. Helst saa han, at alt gik af sig selv, for Konflikter og Sammenstød veg han gærne til Side. Vi har set det flere Gange i hans Livshistorie, selv paa afgørende Punkter.

Sin Menneskeværdighed, sin Kunstnerstolthed havde Mozart derimod i Behold, men nogen Oprørsaand var han ikke — han bøjer sig, selv som Voksen, for sin Faders Vilje, han „mister ikke Agtelsen for de fyrstelige Saloner“, hvor man sparker ham ud, og han forlader ikke sin Kejser, der lader ham sulte halvt ihjæl. Til en vis Grad staar han da paa samme Standpunkt som Joseph Haydn, men han er ikke som Haydn tilfreds i sine beskedne, ydmygende Kaar, han føler sig mere i sin Egenskab af Kunstner. Og selv om de Revolutionsgnister, der senere flammede op i Beethovens Sjæl, endnu ikke er slaaet ned i ham, gærer det dog hos ham, han higer mod Selvstændighed og Uafhængighed og foretrækker et brydsomt, men frit Liv for en bunden „Tjæneste“.

Ikke heller i sin Kunst var Mozart nogen Revolutionsmand. Vi har — saa udførlig det lod sig gøre — fremstillet hans Gærning som Operakomponist og set, hvorledes hans Værker paa dette Omraade, hvor han er størst og en af de Største, ikke egentlig betegner Nydannelser eller Reformforsøg paa samme Maade som Glucks. Mozarts Opera var og blev væsentlig italiensk, men denne italienske Opera hæver han til en Storhed og Højhed, en Fylde og Anskuelighed, som den ingensinde før havde haft; han beriger den med det mægtige, levende og mangfoldige Udtryk som dels den Gluckske dels den specifik franske Opera besad og han sammensmelter med den skønne italienske Melodirigdom, tysk grundig Udarbejden og dybt, følsomt Gemyt. „Mozarts Stil er den lykkeligste Forening af Italienernes Melodifryd og tysk Grundighed og Dybde“ (Riemann). Ved Siden deraf har Mozart i et Par Operaer væsentlig frigjort sig fra den italienske Operastil og har forædlet og udviklet det tyske Sangspil saaledes, at det bliver det livskraftige Udgangspunkt for en ejendommelig national Opera.

I sine ypperste Operaer — thi de, der falder før Mozarts sidste ti Leveaar spiller ingen musikhistorisk Rolle — aabenbarer han en sjælden aandelig og kunstnerisk Overlegenhed. Hans Geni greb Kærnen i de hidtidige Operaretninger, men han blev ikke stikkende i nogen Efterligning; sikkert og frit hævede han sig over Formalisme og Ensidighed og skabte et musikalsk Helhedsværk, som Operaen ikke hidtil havde kendt det og som svang sig op over de tidligere enkelte Retninger ved ædel melodirig Skønhed, rammende Karakteristik, gribende Pathos, kunstnerisk Udarbejdelse og sluttet Enhed. Uden at være nogen bevidst Reformator betegner da Mozart et betydningsfuldt Fremskridt fra Gluck; og hans universelle Geni magter endog — i *Don Juan* — at sammensmelte *opera serias* Stil og Tone med *opera buffas*, saaledes at den kunstneriske Harmoni og Virkning langtfra at splittes, tværtimod styrkes og vinder derved.

Er de fire Mozartske Operaer, vi i det forudgaaende nærmere har omtalt, dem der særlig har baaret hans Navn ud i Verden og dem fra hvilke hans Geni lyser stærkest og varigst, saa indtager de dog i Omfang kun en ganske lille Plads i hans overvældende rige Produktion. Lejlighedsvis er nævnt en Række andre Operaer, men ved Siden deraf har Mozart endnu frembragt Værker paa omtrent alle Tonekunstens Omraader. Tallet af hans Arbejder beløber sig (efter Köchels Katalog) til 626, og foruden disse efterlod han sig omtrent 200 ufuldendte. Størstedelen af disse Kompositioner hører til Instrumentalmusiken, og om denne Side af Mozarts Gærning, der ligesom danner Baggrunden for hans sceniske Værker, bør vi endnu tale et Par Ord udover, hvad foran i Forbigaaende lejlighedsvis er meddelt.

Ved en flygtig Betragtning synes Mozarts Instrumentalmusik ikke synderlig forskellig fra Haydns. Mange vilde vel paa Grund af en vis ydre Ensartethed være tilbøjelig til ganske at slaa dem sammen. Nogen Lighed bestaar der nu ganske sikkert ogsaa mellem de to Mestre, allerede forsaavidt som det er „Smagen“ — det 18de Aarhundredes højeste kunstneriske Norm — der behersker begges Frembringelser. Set i den allerstørste Almindelighed kan det endvidere siges, at det aandelige Indhold er det samme; i mangen Tilhørers Øren lyder der gennem en Mozartsk som gennem en Haydnsk Symfoni eller Kvartet de samme fine og muntre Klange fra en Tid, hvis hele Aandsfysiognomi er vor Tid ret fjærn, og som taler et Sprog, der ikke længere er vort. Begge klinger de derfor saa hyggeligt

„gammeldags“. Men ret beset er der en betydelig baade ydre og indre Forskel paa de to Kunstneres Instrumentalværker, en Forskel, der ganske naturlig stammer fra deres forskellige Naturel og fra deres forskellige Udvikling og Opdragelse.

Mozart var opdraget gennem den sangbare italienske Musik. Melodi var hans eget Væsens Kilde, han betragtede den som Musikens egentlige Indhold, og han sad inde med en større Skat af skøn og ædel Melodik end nogen af sine Forgængere. Hans Naturbegavelse, der var saa forbavsende rig, var tidlig blevet bragt under en kyndig og forstaaende Musikers strænge og stadige Tugt, og han,

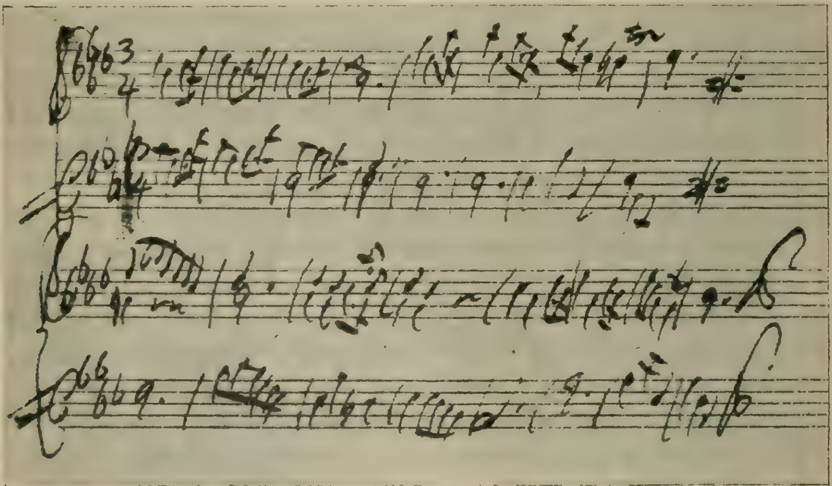


Fig. 47. Mozarts Nodeskrift i Barnealderen, efter en nylig genfunden Skitsebog, dateret London 1764.

der besad en medfødt Sans for det harmoniske, for de skønne Forhold og klare Former, naaede tidlig Mesterskab i Behandlingen af Musikens Teknik. Hans Kendskab til dens Midler — ogsaa udenfor det dramatiske — blev gennem de talrige Rejser i Ungdomsaarene meget stort, thi han havde aaben Sans og Øre for alt, hvad han kunde lære af. Med den egentlige Folkemusik bragtes Mozart derimod mindre i Berøring og et nationalt Præg har hans Instrumentalmusik egentligt kun i en vis, af og til frembrydende, Wiener-Lystighed. Og han, der i hele sin Ungdom bevægede sig i den store Verden, synes mere at have beregnet sine Instrumentalværker paa de fornemme Sale og at vække de fine og udsøgte Sjæles Medstemning

end paa at more og adsprede de jævnere anlagte Tilhørere. Et idealt Sving, en ædel sangbar Skønhed og en varm Inderlighed ejer Mozarts Musik; djærv og bred Humor kommer derimod kun sjælden til Udbrud i den. Robust er den i det Hele kun i ringe Grad, snarere er den præget af en egen kvindelig (men ingenlunde kvindagtig) Ynde.

Efter den Skildring, det forrige Kapitel har givet af Haydns Person og Musik, vil Modsætningerne mellem de to Kunstnerprofiler straks springe i Øjnene, og det skal eksempelvis fremhæves, hvorledes de i den mindre Form: Klaversonaten, kommer til Syne. Medens Haydn her — lige indtil Mozart traadte frem — var famlende og søgende, er Mozart straks eller i hvert Fald meget tidlig klar og sikker. Han, der var opdraget ved Klaveret, meddeler ikke blot Sonaten den Fylde og Skønhed i Klangen, den Smidighed i Tekniken — „Klavierseeligkeit“ har man kaldt det — som hverken Haydn eller de tidligere Klaverkomponister kendte, men han griber — dels maaske under Paavirkning af Chr. Bachs Sonater[1]) — fast om Formen, lærer meget hurtig at mestre den, ja at give Klaversonaten sin endelig fuldgyldige Skikkelse med de to modsat farvede Themaer. Det var Mozarts mærkværdige Formsans, der gjorde Klaversonaten til et ikke blot rent musikalsk, men ogsaa psykologisk betydningsfuldt Udtryksmiddel. Paa dette Omraade, hvor Mozart bereder Vejen for Beethoven, var Haydn kun fulgt langsomt med.

Hvad man saaledes her bliver opmærksom paa i den mindre Form, er imidlertid et Hovedtræk i Mozarts Instrumentalmusik. I højere Grad end Haydns besidder den et udvortes Skønhedspræg, en naturlig Opfyldelse af Lovene for de ideale Formers Harmoni. Mozarts Musik, dér ligesom vidner om en finere Aandsdannelse, bliver smidigere og mere afrundet end Haydns; denne bevarer i alt Fald i lange Tider et vist kantet Præg, dens Form bliver vel tidlig fæstnet (for saavidt angaar Symfonien og Strygekvartetten), men selve Kompositionens Knokkelbygning spores stadig mere end hos Mozart, der dækker den gennem sit fyldige og yndefulde Udtryk.

Derfor bliver Mozart vel ofte Haydn overlegen, hvor han kan tage Orkestret til Hjælp og gennem dets Farverigdom og Afskygninger, som han ypperligt véd at udnytte, kan give sin Musik

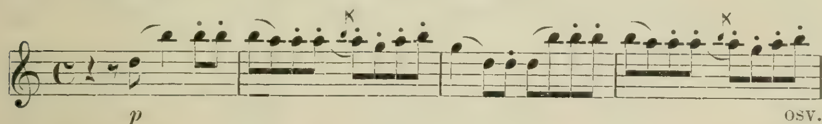
[1]) Jfr. herved Kap. II, p. 72.

Glans, Varme og Fylde, lade sin Lyrik udstrømme og sin Dramatik faa Raaderum. Men i den snævrere Form, Strygekvartetten, hvor den sanselige Velklang begrænses ved de ydre Midlers Art, og hvor Organismens Fasthed, den logiske Opbygning og den stadige Opfindsomhed indenfor snævre Rammer er det afgørende, dèr staar Haydn som den ypperste — naar begge Mestres Arbejder ses i det Store — og det er da ogsaa nærmest til ham, at Beethoven knytter sig, om end denne har været opmærksom paa Betydningen af det mere ideale Opsving i Mozarts Kvartetter (i hvert Fald i nogle af de bedste af dem).

Alt dette hænger imidlertid sammen med den dybere liggende Modsætning mellem de to samtidige Musikere, Forskelligartetheden af deres Naturer. Er Haydns Stemning væsentlig tilfreds og lidet vekslende, saa træffer vi hos Mozart just de urolige, higende, ofte lidenskabelige eller vemodige Stemninger. Det bliver ikke mere særlig den klare Intelligens, den naive Lystighed, den enkle Ophøjethed, der behersker Instrumentalværkerne. Vi lærer at kende en Musik, der er mere individuel, mere sjælebevæget end Haydns, en Musik, der har mere „Passion“ og er mere dramatisk livfuld i sit Udtryk, og som vel ikke er præget af Reflektion, men dog ofte lader den muntre tilfredse Spøgen vige for den bittre Livserfarings Alvor. En saadan Musik lærer vi ganske vist kun at kende i et begrænset Antal af Mozarts bedste Instrumentalværker, og selv der møder vi den kun under den beherskede smagfulde Form, det for ham ejendommelige harmoniske Jævnmaal, men slige Mozartske Arbejder betegner da et nyt Led i den moderne Musiks Bestræbelse efter at blive Udtryk for, hvad der lever og rører sig i Kunstnerpersonlighedens Indre. Mozart, selve de skønne Forholds og Melodiers Mester, søger ud over en Musik, der blot har sit Værd i Velklang og i de rette kunstmæssige Forhold, og det lykkes ham at finde Udtryk for de dybere liggende sjælelige Rørelser og momentvis naa op i den Sfære, i hvilken Beethovens Kunst hersker suveræent. Saaledes opfattet bliver Mozart en Formidler mellem Haydn og Beethoven. Og dog har denne sidste ikke direkte optaget særlig meget af Mozarts Kunst i sin; ja snarere kan han siges at have stillet sig i en vis Opposition til den. Thi utvivlsomt har Beethoven delt den Anskuelse, som alt tidlig udtaltes, at Mozarts let henstrømmende og melodiduftende Musik løb Fare for at sætte Prægnans og udpræget Karakter paa Spil. Beethoven søgte

Tilknytning til det individuelle Moment i Mozarts Instrumentalmusik, men de marvfulde, korte og rammende Themaer eller Motiver, paa hvilke han byggede sine Tonebygninger op, tilhøre en hel anden Verden end Mozarts.

I Kraft af Mozarts større melodiske Rigdom og i Kraft af hans lyriske Hang bliver i hans Musik ikke i samme Grad som hos Haydn Vægten lagt paa det thematiske Arbejde. Hans Modulationsdel er ofte — selv i senere Arbejder — forbavsende kort; ja Helm udtaler endog (om Kvartetterne), at den er forbi, der hvor den efter moderne Opfattelse først rigtig skulde til at begynde. Det er væsentlig Stemning, Mozart vil fremkalde, og han gør det ved sine bredere sangbare Motiver, der i Forbindelse med de blødere Rytmer navnlig lader de hurtige Satser faa et andet Præg end hos Haydn. I Mozarts Musik kan blomstrende Melodier skyde frem der, hvor man efter Haydns Mønster vilde have ventet at træffe Forstandens kloge Arbejden med Themaerne, og disse er i sig selv ofte snarere skabte til at udsynges end til at udarbejdes[1]). De melodiske Motiver er i det Hele talrigere og frodigere end hos Haydn, og tidt ynder Mozart at overraske med en frisk Melodi, der kaster som en ny Belysning over Musikstykket paa et Punkt deri, hvor man mener, at alt det melodiske Materiale har været præsenteret, og hvor alt synes at haste mod Afslutning. Et velkendt og typisk Eksempel herpaa findes mod Slutningen af første Sats af Allegroen i *C-dur (Jupiter)-Symfonien:*
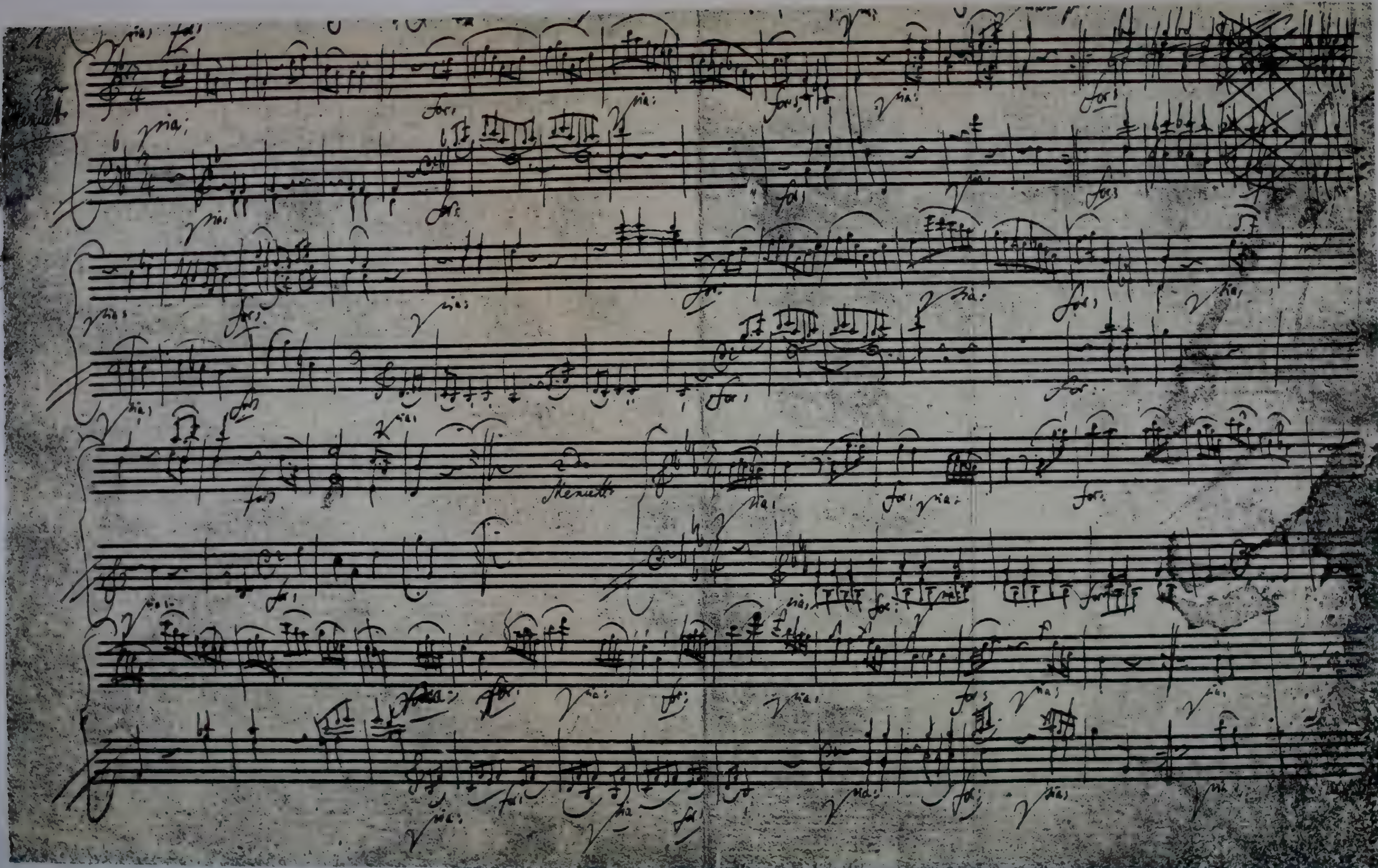


Denne Mozarts sjældne melodiske Ævne i Forbindelse med Lyriken og Dramatiken i hans Instrumentalmusik giver denne ogsaa rent formelt et noget andet Præg end Haydns.

[1]) Selvfølgelig maa hvad her siges i sin Sammentrængthed forstaas *cum grano salis.* Mozart undgaar ikke thematisk Udarbejdelse, tværtimod, den spiller paa en Maade en lige saa stor musikalsk Rolle hos ham som hos Haydn, men den har for ham ikke denne selvstændige Betydning, det Værd i og for sig som morende, overraskende og vidnende om Kunstfærdigheden. Selv i Musikstykker, i hvilke just Arbejdets Ypperlighed beundres (man kan nævne Kvartetterne til Haydn, G-moll Symfonien, især Finalen), selv der mærkes Arbejdet ikke som saadant, men kun som tjænende Maalet, Fremkaldelse af stemningsrige Skønhedsindtryk.

Mozart føjer vel sikkert nok sine Intentioner ind under de Former, for hvis Skønhed han havde saa stor Sans, saaledes at Form og Indhold smelter fuldstændig sammen. „Den strængeste, mest afmaalte Form formaar aldrig at indsnævre Indholdets pulserende Liv, og dette bryder aldrig udover den kunstneriske Organismes Skranker“ (Ambros). Men selve de Mozartske Former bliver da bredere, fyldigere og mere elegant svungne end Haydns oprindelig var, — thi om den Vekselvirkning, der fandt Sted mellem de to Mestre er talt tilstrækkeligt i Kap. III. Stolte Vidnesbyrd om Mozarts geniale Ævne til indenfor de givne Former at udfolde et kunstfuldt Indhold afgiver særlig Finalen af *Jupiter-Symfonien* og Ouverturen til *Tryllefløjten*, i hvilke Musikstykker Mozart som i Leg tumler med kontrapunktiske Opgaver og løser dem, uden at den læge Tilhører har haft nogen Anelse om den deri nedlagte Kunstfærdighed, men kun modtaget et Skønheds- eller Stemningsindtryk.

Blandt de mere udvortes Berigelser og Fremskridt, som Mozarts Instrumentalmusik betegner, kan fremhæves den Udvikling af Harmoniken der skyldes ham. Han bestræber sig for at gøre Akkorderne fyldigere og mere mættede, han anvender rigere og dristigere (ofte helt „moderne“) Modulationer, han gør en hidtil ukendt Brug af enharmoniske Overgange — og som vi har set forekom disse Fornyelser Samtiden saare vovelige. Han stræber fremdeles at give Orkestret en mere varm og rig Klangfarve; væsentlig er Mozarts Instrumentation vel den samme som Haydns, men Mozart havde i sin Ungdom gjort Erfaringer, som Haydn først naaede til i sin Alderdom (Londonerrejsen), og Mozarts Trang til at udnytte Erfaringerne og gaa fremad spores særlig i den ny Brug af Blæseinstrumenter, hvilke han tildelte en større og selvstændigere Rolle end Haydn i sine tidligere Arbejder havde gjort. Navnlig gælder dette Klarinetten, et Instrument Mozart, som er en af de første, drager i Forgrunden, sagtens fordi dets sangbare Karakter stemmede med hans egen Ejendommelighed. Hvor stor Interesse Mozart i det Hele havde for Blæseinstrumenterne og med hvilket Mesterskab han behandlede dem, fremgaar af hans mange *Divertimenti*, der er komponerede for Blæsere alene eller for Blæsere i Forening med Strygere. Mange af dem hævede Mozarts skønne Lyrik højt op over hvad de hidtil væsentlig havde været: Underholdningsmusik af den lettere Art.



MOZARTS Nodeskrift (Anden Sats af *Es-dur Klaversonate*, Köchels Katalog Nr. 282, komponeret 1777.)

Det moderne Begreb: Koncert skyldes endvidere Mozart, forsaavidt som han først skrev Koncerter — navnlig for Klaver[1]) — i symfonisk Form, og saaledes at Klaver- og Orkesterparti er organisk sammenarbejdede. Det dermed givne Mønster tog Beethoven op og skabte indenfor denne Form nogle af sine ypperste Værker. — Mozart har fremdeles Æren af at have gjort det Skridt, som Haydn



Fig. 48. Tilgners Mozart-Statue i Wien, afsløret 1897.

ikke naaede til: fra Strygekvartetten til Strygekvintetten, og han berigede i Kraft af den føromtalte Trang til at naa fra Strygekvartettens mere asketiske Midler til større instrumental Fylde og Farverigdom Kammermusiken med Kombinationer af Blæse-

[1]) Ganske vist ogsaa for andre Instrumenter (Violin, Horn, Klarinet, m. m.), men uden saa stor Værdi, om end den store Klarinetkoncert i A-dur (1791) ifølge Jahn „lagde Grunden til den moderne Virtuositet“ paa dette Instrument.

instrumenter (Oboe, Klarinet, Horn) og Strygere, og i Kraft af sin særlige Klaverbegavelse med Klaverkvartetten og Klaverkvintetten. Endelig har han gennem sine firhændige Klaverkompositioner lagt Grunden til en hel ny Genre, som snart efter Schubert ivrig opdyrkede.

Men trods disse udvortes Udvidelser har Mozart ikke beriget Instrumentalmusiken (saalidt som Operaen) med nye Former. Han har fuldkommengjort de Former han forefandt, dette var hans Mission; hans Storhed er hans Universalitet, den sikre Overlegenhed, med hvilken han bevæger sig i og hersker over alle Tonekunstens Former. Og hans fremragende Plads i Musikens Historie er betegnet ved hans næsten enestaaende rige Naturbegavelse.

Og dog er kun en saa lille Del af Mozarts omfattende Produktion naaet ned til vore Tider! Ogsaa om hans Instrumentalmusik og Kirkemusik gælder det, at den store Masse deraf er sunken i en evig Glemsels Grav. Dette beror vel for en Del paa, at det ofte har drejet sig om Lejlighedsarbejder, bestilte Værker der nedskreves uden Lyst og under Trang, tidt i et knap tilmaalt Tidsrum. Saadanne Krav stilledes jo den Gang i højere Grad end nu til en Musiker. Men selv bortset herfra maa man ikke være blind for, at naar forholdsvis faa af Mozarts Instrumentalværker fik Udødeligheds-præget, da er Grunden den, at han, hvem alt Ungdomslivet havde vænnet dertil, mangen Gang til en vis Grad skrev paa Rutinen. Dette maa ikke forstaas saaledes, at han hastigt og ligegyldigt nedskrev hvad der faldt ham ind, eller at han gik ud paa at frembringe letløbende og behagelysten Musik. Tværtimod, Mozart udarbejdede selv sine mindste Arbejder omhyggelig i Hovedet, inden han nedskrev en Node, og teknisk set er det vanskeligt nogensinde at finde en Lyde paa hans Værker. Men han havde tidlig dannet sig sine Former og han behøvede saaledes kun en ringe og lidet udsøgt Ide for at kunne frembringe et velstøbt og velklingende Værk. Dog, det egentlige Indhold synes da at mangle, eller at være svagt og spinkelt. Den personlige Hengivelse synes ret ringe og Arbejdsenergien kun forsvindende. Saadanne Værker lyder i vore Øren kun som et fint og glat formet Tonespil, der glider os forbi som et harmonisk Billed, men ellers intet har at meddele os. Nogen dybere Tilfredsstillelse efterlader det ikke. Og selv i de mest kendte og skattede af hans Instrumentalværker kan det undertiden føles, som havde Mozart for meget givet sig sin sjældne Sans for

Skonhed og Symmetri i Vold og digtet i et Tonesprog, der digtede for ham.

Thi med sin højtudviklede Formsans og sin ringe Trang til Eksperimenteren fæstnede Mozart sig tidlig til visse Former og Vendinger, der vistnok ofte klæder ham uforligneligt og i høj Grad er hans Ejendom, men som giver hans Musik et vist konventionelt Præg, en vis Ensartethed, hvorved Stoffet — i de mindre inspirerede Værker — omtrent forsvinder bag Formens smagfulde Hylster[1]). Samtiden var fuldt opmærksom paa denne Egenhed ved Mozarts Kunst, der gjorde det saa let at efterligne den, og saa vanskeligt at udvikle den. Man talte om „das Gemozarte“ og tænkte paa de ensartede Melodiformer, de stadig optrædende Kadenser og de elegante, men lidet foranderlige Figurationer.

Alt dette har vistnok givet Mozarts Instrumentalmusik en egen Stil, men en Stil, der løber Fare for at virke stereotypt og som i alt Fald er vor Tids Udtryksmaade saare fjærn.

Og til syvende og sidst hænger den Omstændighed, at saa meget af Mozarts Musik er forsvundet, da ogsaa sammen med, at Mozart var og blev en svunden Tidsalders Mand — „der Ausklang eines grossen Jahrhunderts“, som Nietzsche kalder ham — til hvem vi kun kommer i et fuldt og inderligt Forhold gennem hans Genis allerstørste almenmenneskelige Værker. Disse bærer vel ogsaa, som al Kunst, deres Tids Præg, men om dem gælder stadig hvad allerede Goethe udtalte:

I Mozarts Værker ligger en avlende Kraft, som virker videre fra Slægt til Slægt og som ikke saa snart vil være udtømt og fortæret.

[1]) Paa den anden Side kan dette stofløse i særlig inspirerede Værker blive Udtryk for en sød Henforelse, en usanselig Skønhed, i hvilken, som Jahn skriver, „der kun synes saa meget jordisk Stof, som er nødvendigt for at virke paa menneskelige Sanser“. Momentvis er denne overjordiske Sværmen som en Forløber for Stemninger, der senere kommer til fuldere Udbrud i Beethovens sidste Værker, og saadanne Satser danner en betydningsfuld Modsætning dels til det lidenskabeligt bevægede, dels til det lette, legende i Mozarts Musik.

FEMTE KAPITEL.

Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven[1]), den Kunstner, der skulde blive „Revolutionen“ i Musiken, han, hvis Livsværk satte et af de betydningsfuldeste Tidsskel i denne Kunsts Historie, levede udadtil et saare lidet bevæget Liv. „Begivenhederne“ i hans Liv vilde i og for sig kunne fortælles med faa Ord; stedlig kom Beethoven ikke udenfor den lille Del af Verden, der betegnes med Byerne Bonn, Wien og Berlin, socialt var hans Stilling uforandret den Dag han døde den samme, som da han for første Gang traadte selvstændigt ud i Livet. Men inden dette i det Ydre saa begrænsede og i Tid ikke ret omfattende Liv oplevede Ludwig van Beethoven intensivt, lidenskabeligt, varmt og dybt følende alt hvad et Menneskeliv kan rumme af Indhold. Dette vilde i og for sig hans Værker alene fortælle Efterkommerne, men der haves Vidnesbyrd nok om Beethovens rige, bevægede indre Liv og om hans ejendommelige, mægtige Personlighed, der harmonerer saa vel med hans Værker. Der foreligger nemlig et stort Materiale, ved Hjælp af hvilket man kan trænge dybere ind end til hans ydre Livsførelse, faa Indblik

[1]) Biografier: Anton Schindler: *Biographie von L. van Beethoven,* Ries u. Wegeler: *Biographische Notizen,* Marx: *L. van Beethoven,* Thayer: *L. van Beethovens Leben* I—III, Nohl: *Beethovens Leben* I—III, Wilder. *Beethoven, sa vie et son oeuvre,* Wasielewski: *L. van Beethoven* I—II. Af den efterhaanden meget omfangsrige Beethoven-Litteratur er til nærværende Fremstilling endvidere navnlig benyttet følgende Værker: Nohl: *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen,* Rich. Wagner: *Beethoven* i *Gesammelte Schriften* (Bd. IX), *Briefe Beethovens,* herausgegeben von Nohl, Nottebohm: *Beethoveniana,* Nottebohms og Thayers: *Thematisches Verzeichniss der Werke Beethovens,* Breuning: *Aus dem Schwarzspanierhause,* Frimmel: *Neue Beethoveniana,* Seyfried: *Beethovens Studien,* Elterlein: *Beethovens Symfonien* og *Beethovens Klaviersonaten,* Th. Helm: *Beethovens Streichquartette,* Grove: *Beethoven and his nine symfonies,* m. fl.

i hans Sjæleliv og danne sig et Billed af hans Personlighed. Kun nogle faa Punkter — men tildels rigtignok ret vigtige — er, og vil sagtens altid blive uopklarede.

Mærkelig nok gælder dette straks Ludwig van Beethovens Fødedag.

At Beethoven er født i Bonn i Aaret 1770, derom hersker der nu ingen Tvivl. Tidligere har der ganske vist gjort det, og Beethoven selv har været tvivlende. Endnu 1810 skriver han i et Brev til Wegeler, der senere vil blive omtalt nærmere, at han i lang Tid ikke har vidst, hvor gammel han var; og da han paa samme Tid modtager sin af „Mairiet i Bonn“ udstedte Daabsattest, der angiver den 17. Decbr. 1770 som Daabsdagen, skriver han bag paa den: „Daabsattesten synes ikke rigtig, da der var en anden Ludvig før mig“, og ved Siden af sætter han Aarstallet 1772. Dette sidste Aar har da længe været anset for Beethovens Fødeaar og angives f. Ex. i ældre Biografier. Vistnok stammer dette urigtige Opgivende fra den Omstændighed, at Beethovens Fader havde Interesse i at gøre sin Søn, „Vidunderbarnet“, saa ung som mulig, men at 1770 er det rette Fødeaar, er nu tilstrækkelig bevist.[1]) Hvilken Dag Beethoven er født, vil derimod næppe nogensinde kunne konstateres. Man antager almindelig, at det er d. 16. Decbr., idet det „dengang var Skik at døbe Børnene Dagen efter Fødslen“, men noget Bevis for, at man ogsaa i Beethovens Hjem har fulgt denne „Skik“, foreligger ikke, og Musikverdenen vil næppe nogensinde faa oplyst, paa hvilken Dag en af dens største Mestres Fødsel falder.

Et Rygte, der alt maa have været udbredt i Beethovens Levetid, og som ifølge Marx stammer fra Franskmændene, der ikke vilde nøjes med Beethovens jævne Afstamning, har gjort ham til en uægte Søn af Kong Friederich Wilhelm II. At det er ganske grebet ud af Luften, behøver knap at nævnes[2]). Beethoven selv overlader i et Brev fra 1826 Wegeler „at gøre Verden bekendt med mine Forældres og særlig min Moders Retskaffenhed“.

I Virkeligheden var Beethoven en Søn af „Hofmusikus“ Johan van Beethoven og Marie Magdalene Keverich, Datter af

[1]) Se navnlig Thayers Biografi I. pag. 105 (hvor der dog i Daabsattestens Tekst maa være udfaldet „Septuagesimo“).

[2]) Det vides, at Kong Friederich Wilhelm II og Beethovens Moder aldrig har opholdt sig samtidig i samme By.

Kogemesteren hos Kurfyrsten af Trier og tidligere gift med en Kammertjener Laym hos samme Fyrste.

Den Beethovenske Familie stammer fra Nederlandene. 1712 fødtes Ludwig van Beethoven den ældre i Antwerpen; han var Musiker, Bassanger, og en energisk Personlighed, der søgte ud i Verden for at skabe sig en større Virksomhed. Dette lykkedes ham. Han kom til Bonn, og arbejdede sig op til en saa agtet kunstnerisk Stilling, at han fik Udnævnelse til Kurfyrstelig Kapelmester (senest 1761). Denne sin Bedstefader mindedes Beethoven med særlig Forkærlighed; hans Billede var blandt de faa Ting, han tog med sig til Wien af sin Faders Efterladenskaber, og det hang i hans Stue til hans Dødsdag. Der synes ogsaa at have været visse fælles Karaktertræk mellem denne den eneste betydelige Repræsentant for den tidligere Beethovenske Slægt og hans berømte Sønnesøn: Flid, Fremadstræben, Selvfølelse og sædelig Alvor. En sørgelig Skikkelse er derimod denne Ludwig van Beethovens Hustru. Forat øge de beskedne Indtægter som Hofmusiker havde Beethoven den ældre aabnet en Vinhandel i Bonn; ifølge en samtidigs (Fischers) Optegnelser blev dette hans Families Ulykke, idet først Hustruen, senere Sønnen Johann blev forfaldne til Drik, eller som det hedder om den sidste „han forstod sig tidlig paa Vinprøver". Sin Hustru anbragte Beethoven i et Kloster ved Køln, hvor hun døde; Sønnen blev trods sit uregelmæssige Liv „Hofmusikus", nemlig Tenorsanger, men rigtignok med en beskeden Gage. Medens Johan van Beethoven ifølge alle Skildringer var et elskværdigt, men lidet dueligt Menneske af en svag Karakter, der mere og mere lod ham synke sammen under Følgerne af hans ulykkelige Lidenskab, en Mand, hvis Sindsstemning og Levevis, saaledes som Tilfældet er med dem, der er forfaldne til Drik, var lige uregelmæssig og vekslende, synes hans Hustru at have været en stille og from Kvinde, der sagtmodig bar den tredobbelte Byrde: en forfalden Mand, tarvelige Kaar og svagt Helbred. I dette Hjem, der næppe har kendt meget til Sollys, Harmoni eller indbyrdes Hengivenhed og Tillid, voksede Beethoven altsaa op sammen med de to Brødre Kaspar Anton Karl og Nicolaus Johan.

Paa Beethovens Fødselstid var Bonn Residensstad for Kurfyrsterne af Køln; det var dette, der gav Byen sit Særpræg. Denne lille, smukt beliggende Stad, der den Gang ikke strakte sig videre,

end at Vinbjærge og Agerland aabnede sig lige udenfor dens Mure, samlede al sin Interesse om sin Kurfyrste, han og hans Hof var Midtpunktet i Bonn, af dem levede Borgerne, af dem var de afhængige, og af dem stilledes de selv ganske i Skygge. Alligevel



Fig. 49. Beethovens Fødested.

elskede Bonns Indbyggere Kurfyrsten, Maximilian Friederich, der regerede, bistaaet af sin Minister Belderbusch, ganske som der regeredes rundt om i Europa i den „oplyste Enevældes“ Aand. Han gjorde, hvad han og Ministeren mente var godt og tjenlig for Folket, forsaavidt da Statens Midler slog til, og han tilfredsstillede

sine Lyster, undte sig de Nydelser, som han satte Pris paa — selv om Statskassen ikke ganske slog til.

Af stor Betydning for Beethoven var det nu, at blandt Kurfyrstens Hovedlidenskaber var Skuespilkunst og Musik. Han holdt et ret anseeligt Kapel, der dels koncerterede ved Hoffester, dels dannede Orkestret i Operaen; paa denne opførtes i Beethovens Opvækst Værker af Gluck, Hiller, Mozart, Cimarosa, Piccinni og Grétry, som man ser et alsidigt og godt Repertoire. Paa Skuespilscenen optraadte forskellige Selskaber, og Beethoven, der jo tidlig kom i Forbindelse med Theatret, har som Barn og ungt Menneske kunnet se Skuespil af Shakespeare, Molière, Voltaire, Lessing og Schiller og har kunnet beundre ypperlige Skuespillere, blandt hvilke navnlig den dejlige Frederikke Flittner, senere Mdm. Unzelmann, berømmes.

Kurfyrst Maximilian Friederich døde 1784, men hans Efterfølger havde en endnu mere levende Kærlighed til Kunst og navnlig til Musik. Det var Maria Theresias Søn Joseph II.s Broder Maximilian Franz. Det hedder om ham i en samtidig Beretning: „Han forstaar at bedømme musikalske Kompositioner og praktiske Musikere med Indsigt og Smag, og han ejer et anseeligt Forraad af de bedste og nyeste Operapartiturer.“ At Kurfyrsten dog maa have været en ret middelmaadig Dilettant, fremgaar af en opbevaret Yttring af Gluck, der, da han hørte Max Franz i Forening med Kejser Joseph foredrage en af hans Operaer, udbrød: „Saa vilde jeg hellere gaa 2 Postmil end høre min Opera saaledes udført“ — og Gluck skal paa sine gamle Dage have været en maadelig Fodgænger!

At Maximilian Franz næppe har forstaaet, hvilken Musikens Heros der voksede op i hans Nærhed, og at han i alt Fald ikke vides at have gjort noget væsentligt for at fremme Beethovens Udvikling[1]), tyder ikke heller paa en dybere gaaende musikalsk Intelligens, men Kurfyrstens Kærlighed til Musiken er uomtvistelig, og denne gav sig ikke blot Udslag ved selve Hoffet, men paavirkede ogsaa de andre fornemme Kredse i Bonn, hvor Musik ivrig og forstaaende dyrkedes, og fra hvilke talentfulde Klaverspillere som Grev Waldstein, Grevinderne Hatzfeld og Belderbusch, Ministerens „henrivende“ Niece, nævnes.

Man ser, at det saaledes ingenlunde var i en for en vordende Tonekunstner ugunstig Atmosfære, at Beethoven voksede op. I den

[1]) Dette paaviser Thayer, i Modsætning til hvad andre Forfattere har ment.

lille Residentsstad holdtes Larmen og Bevægelserne fra den store Verden ude, og beskyttet af en elskværdig, godlidende og ret frisindet Fyrste trivedes Musiken frodigt og i mange Skikkelser.

Men i Beethovens eget Hjem saa det trist ud, og da hans nedarvede musikalske Begavelse ret tidlig gav sig Udslag, greb hans Fader den som en mulig Kilde til Forbedring af den økonomiske Situation, der var bleven mere og mere maadelig. Beethoven skulde gøres til „Vidunderbarn“, Mozart var Exemplet, man gik efter; men Beethoven havde ikke som Mozart en Fader, der med Indsigt og Stolthed uddannede og varede om sin Søn, nej, her gjaldt det først og fremmest om saa snart som mulig at faa Sønnen saa vidt „færdig“, at han kunde sendes ud og tjene de haardt fornødne Penge. Sørgelig er det Billede, Ludwig van Beethovens Børneaar frembyder — og lysere bliver det ikke, selv da han fik Lov til for Alvor at beskæftige sig med den Kunst, der saa tidlig havde vakt hans barnlige Interesse, ja det synes, som om den Undervisning, han fik, har været lige ved at give ham Afsmag for al Musik. Dette er forstaaeligt, naar man hører, at den første Undervisning (omtrent fra det sjette Aar) blev givet ham af Faderen selv. Den indadvendte, sære, fantasifulde og „stivsindede“ Dreng (saaledes betegner Beethoven senere selv sin Karakter som Barn) ligeoverfor den uberegnelige, snart ligegyldige, snart strenge og hidsige Fader, der drev Undervisningen med det Formaal at bringe Barnet i kortest Tid og ved alle mulige Midler til Virtuosstandpunktet — det er intet opmuntrende Interiør og man kan forstaa, at det maatte komme til „Sammenstød“. Snart opdagede imidlertid Johan van Beethoven, at hans beskedne Evner ikke slog til ved denne Undervisning, han søgte da en anden Lærer, men desværre dér, hvor det laa ham nærmest at søge, blandt sine Svirebrødre. Ludwigs næste Lærer blev (omtrent 1779) Sangeren og Oboisten Pfeiffer. Denne var en habil Musiker, ja siges endog at have været et Geni — men i saa Fald et „forfaldent“. Til Karakteristik af ham er det tilstrækkeligt at meddele, hvad Thayer beretter om hans senere Liv: 1783 afskedigedes han i Frankfurt paa Grund af „urolig og liderlig Opførsel“, 1789 joges han fra sin Stilling i Weimar „formedelst slet Opførsel“. En vis Sympathi bevarede Beethoven dog for denne stakkels Kunstner, idet han langt senere fra Wien sendte ham Pengehjælp, men af hans Vejledning har han næppe haft stort Udbytte, og lidet hyggelige har de „Timer“ været, som han fik, naar hans

Fader og Pfeiffer, der en Tid boede i Huset hos dem, kom hjem fra Værtshuset ud paa Natten og trak Drengen op af Sengen for at jage ham søvndrukken til Klaveret. 1780 forlod Pfeiffer Bonn, og Beethoven fik endelig en brav og paalidelig Lærer i den gamle Organist van der Eeden, der ifølge et Løfte til Bedstefaderen gratis gav ham Undervisning i Orgelspil[1]). Paa Grund af van d. Eedens Alder og Svagelighed blev denne Undervisning imidlertid hverken langvarig eller af synderlig Betydning for Beethoven — og nu først naaede han, i 9—10 Aars Alderen, til den Mand, der i Sandhed blev hans Lærer: Christian Gottlieb Neefe (1748—98).

Der findes i Beethoven-Litteraturen Vidnesbyrd nok til at danne sig et Billed af ham paa denne Tid, da der lagdes Grund til meget af det, som senere var fremtrædende i hans Karakter. Lad os da et Øjeblik betragte ham nærmere:

En lille, sværtbygget Dreng er han, med tykt, mørkt Haar, brunligt, koparret Ansigt og livlige, urolige Øjne. Tarvelig og „lidet ordentligt“ klædt staar han fjærnt fra de andre Kammerater, tilsyneladende ivrig optaget af sin Yndlingssport at svinge Hasperne paa Murene, der er bestemt til at fæstne Vinduesskodderne, i stadig hastigere Fart. I Virkeligheden er hans Tanker langt borte; han er fuld af Bitterhed over den haarde Behandling, som uretfærdig bliver ham til Del, han er skamfuld over sin Faders Last — det er sagtens Grunden til, at han skyer Kammeraterne, ti han har erfaret, at ingen er ubarmhjærtigere end de overfor Hjemmets Skrøbelighed — han er optaget af musikalske Ideer, og han føler sig stolt ved sine rige Evner; der stiger op i ham Tanken om de store Maal, han skal naa, og han drømmer — som Børn gør det — om at hævne sig for Uretten ved engang at blive større end alle de andre og da at gengælde alt det Onde med at gøre Godt mod Faderen og dem, som Pligten knytter ham til. —

Paa denne Tid gik Beethoven endnu i Skole, men snart efter — da han var 13 Aar gammel — mente Faderen at kunne afslutte denne Del af hans Opdragelse. Det var en Slags Forberedelsesskole, Beethoven søgte, og de Kundskaber, han modtog, var kun de nødtørftigste; han lærte at læse, skrive og regne, lidt Religion og en Smule Latin; men i intet Fag drev han det ret vidt, han naaede

[1]) Ogsaa i Violinspil modtog Beethoven allerede som Dreng Undervisning, oprindelig af sin Fader, men han drev det aldrig vidt heri.

aldrig at skrive mere ortografisk „end en Kokkepige“, hans Haandskrift var og blev kluntet, ofte næsten ulæselig; hans Begreber om Regning var saare elementære. Allerede som Dreng havde han dog Trang til at læse, kun ikke hvad Skolen bød, og temmelig tidlig blev han, omend for de fremmedes Vedkommende gennem Oversættelser, bekendt med mange af Digtekunstens Heroer. Senere hen søgte Beethoven med stor Iver at bøde paa sin mangelfulde Barndomsundervisning. —

Da Beethoven forlod Bonn for at drage til Wien, skrev han til Afsked til Neefe: „Hvis jeg engang skulde blive en stor Mand, saa har De sikkert Deres Del deri.“ — Disse Ord turde være Vidnesbyrd nok om den Betydning, Neefes Undervisning har haft for ham. Ved anden Lejlighed har Beethoven rigtignok udtalt, at han ikke havde lært noget af Neefe, og at denne havde været for stræng mod ham, men heri har han sikkert Uret. Neefe, en Elev af Johan Adam Hiller, var en habil og smagfuld Musiker med ikke ringe Kompositionstalent, der vel var i Stand til at bibringe Beethoven Kundskaber omend Nottebohm vel nok har Ret i, at hans Undervisning ikke var særlig dybtgaaende men nærmest egnet til at „ordne“ og til at befordre en sund musikalsk Smag. Neefe — en lille, pukkelrygget Mand — var et meget livligt Gemyt, en „Satyrikus“, hvis Vid ikke altid skaanede dem, han kom i Berøring med, og Beethovens Væsen har mulig nok givet ham Anledning til Vittigheder, der saarede den ærekære Yngling.



Fig. 50. C. G. Neefe.

Helt moderne er den Iver, hvormed den meget skrivende Neefe gør Reklame for sin begavede Elev, og har han end maaske følt sin egen Forfængelighed smigret derved, vidner det dog ogsaa om en levende Interesse for Eleven, naar han i „Cramers Magazin“

meddeler om denne (1783): „Han spiller Klaver med Duelighed og Flid, læser udmærket fra Bladet, og spiller kort sagt flydende Seb. Bachs „Wohltemperirtes Klavier“, han tager nu Undervisning i Theori og har faaet nogle Variationer[1]) trykt i Mannheim. Dette unge Geni fortjænte Understøttelse, saa at han kunde rejse; han vil sikkert blive en anden Mozart, om han gaar frem saaledes, som han har begyndt.“

Det vides ikke, hvorlænge Neefe var Beethovens Lærer, men sikkert er han vedbleven at være Beethoven en Vejleder og Ven, saalænge de begge var i Bonn. — Og saaledes udviklede Beethovens Begavelse sig rigt og hurtigt. Allerede i 1780—81 havde han gjort en Koncertrejse med sin Fader til Holland (Amsterdam eller Rotterdam), hvorom ingen nærmere Beretning er opbevaret, og i det følgende Aar fik han under Neefes tilfældige Fraværelse og ved van der Eedens samtidige Dødsfald Lov at vikariere ved Orglet. 1783 blev der paa Neefes Foranledning trykt tre Klaversonater[2]) af ham, der tilegnedes Kurfyrsten, Max Friederich, og ledsagedes af en i Datidens Maner yderst underdanig og opstyltet Fortale, antagelig forfattet af Neefe eller af Beethovens Fader. Endelig blev Beethoven 1784 fast ansat „Hofmusikus“, fra Begyndelsen af dog uden Gage.

Under disse Forhold formede Livet sig noget lysere for den unge Kunstner paa den Tid, da Barndommen var forbi og Ungdomsaarene begyndte; og det er sagtens til disse Tider, at Beethoven har sigtet, naar han senere i Wien talte om de „lykkelige Dage i Bonn“. — Foruden at bistaa ved Orglet maatte Beethoven nu ogsaa akkompagnere ved Operaprøverne samt spille Viola i Orkestret. At denne Tjæneste har været af den største Betydning for den vordende Instrumentalkomponist, er indlysende. Han fik Venner og Beundrere iblandt Kapellets øvrige Medlemmer, blandt hvilke fandtes dygtige Musikere som Ries og Brødrene Romberg. Med dem samledes han jævnlig, og de foretog Landture og Smaarejser i Bonns Omegn sammen. Men fremfor alt mødtes de for at dyrke Musiken. Beethoven var da Midtpunktet for Kredsen, og „alle de fortræffelige Kapelmusikere er lutter Øre, naar han spiller, men han er den beskedne, uden alle Fordringer. Hans Spil skiller sig saa meget fra den sædvanlige Maade at behandle Klaveret paa, at det synes, som

[1]) Over en Marsch af en stedlig Musiker Dressler.

[2]) Disse Sonater har naturligvis kun rent historisk Interesse. Det er smaa Stykker i den Haydn-Mozartske Sonate-Form af barnligt Indhold.

har han villet bane sig en ganske egen Vej for at naa det Maal af Fuldkommenhed, ved hvilket han nu staar"[1]).

Endnu et Gode bragte disse Aar den unge Beethoven. Han fandt Erstatning for Savnet af et Hjem, idet han optoges næsten som Søn i det Breuningske Hus. Her indførtes han oprindelig som Lærer i Klaverspil, men blev snart saaledes hjemme, at han endog ofte tilbragte flere Dage og Nætter der. Fru Breuning, Enke efter en højtstaaende Embedsmand, tog sig kærlig af ham, søgte at mildne det sære i hans Væsen og bar godmodig over med ham, naar han „havde sin Raptus". Sønnerne blev hans Venner, den ene, Stephan, for hele Livet, Datteren Eleonore blev — hans Elev. Om hun blev andet og mere for Beethoven, derom er hans Biografer uenige. Hverken hans Breve fra Wien eller Tilegnelsen af en Sonate (en ufuldendt i C-dur) er afgørende Vidnesbyrd, men sikkert er det, at i disse Aar rørte sig — ganske naturligt — de første erotiske Følelser hos Beethoven, og Navne som Babette Koch, en Pige af tarvelig Stand, men Bonns feterede „Skønhed", Jeanette d'Honrath og Frk. von Westerhold har spillet en Rolle i den unge Beethovens Drømme, ja for den sidste sværmede han længe med en sand „Werther-Kærlighed".

Samtidig gav Læsningen af de store tyske Digteres Værker, hvilke han lærte at kende i det Breuningske Hus, hans Tanker øget Næring og fremfor alle begejstredes han for Klopstock, hvis ophøjet sværmeriske Pathos længe forblev hans Yndlingspoesi.

Et saa sjældent lovende Talent, en ung Mand, der var som hjemme i det fine Breuningske Hjem maatte snart blive bemærket i Bonns fornemme Musikkredse og Beethoven fik da ogsaa indflydelsesrige Beskyttere, fremfor alle Grev Waldstein[2]), en ivrig og begavet Musikdilettant.

Rimeligvis har det været disse Velyndere, der satte Beethoven i Stand til i Foraaret 1787 at foretage en Rejse til Wien, for at høre den store Mozart, maaske ogsaa for at gaa i Lære hos ham. Om Rejsen, der jo maa have gjort et stort Indtryk paa den sekstenaarige Yngling, som for første Gang lærte en Verdensby at kende,

[1]) Af Kapellan Junkers interessante Meddelelse om Bonner-Hofkapellet og dets Udflugt til Mergentheim.

[2]) Ham er Sonaten op. 53 tilegnet. Finalens Motiv skal være en Rhinsk Vise, et Minde om Bonner-Tiden som Tak for den Støtte og de Tjænester Greven da ydede Beethoven.

er ingen nærmere Beretning opbevaret. Kun véd man temmelig sikkert, at Beethoven fik Mozart at se (næppe at høre) og at han har spillet for den berømte Mester. Mozart hørte med spændt Opmærksomhed paa den unge Musikers Spil og Improvisationer (efter først at have overbevist sig om, at det ikke var forud indstuderede Kunststykker) og skal have udbrudt i de profetiske Ord: „Giv Agt paa ham; han vil engang faa Verden til at tale om sig“. — Maaske modtog Beethoven derefter en ganske kort Tid nogen Undervisning af Mozart, men Opholdet i Wien sluttede i alt Fald hurtigt af, idet han kaldtes tilbage til Bonn, til sin Moders Dødsleje.

Det var i Sommeren 1787, at Beethoven mistede sin Moder. Hans Fader var imidlertid sunket dybere og dybere i Elendighed og i Virkeligheden stod Ludwig van Beethoven nu som Familiens Hoved. Ved et kurfyrsteligt Dekret fik han endog Lov til at oppebære Faderens Løn mod at sørge for hans og Brødrenes Underhold. Johann van Beethovens Liv blev mere og mere skandaløst, ja Sønnen maatte opleve den Skam, at Politiet bragte hans Fader hjem i døddrukken Tilstand. Johann van Beethoven døde 1792.

Sine to Brødre tog Ludwig sig nu saaledes af, at Karl bestemtes til Musiker, medens Johann blev sat i Apothekerlære.

De følgende Aar var Beethoven optagen af Tjæneste i Kirke og Orkester; men da Kurfyrsten paa den Tid jævnlig var borte fra Bonn, blev der ogsaa Tid nok til at komponere, give Undervisning og til i Selskab med gode Venner at strejfe om i Naturen, studere Musik og læse Poesi. Havde de mørke Skygger fra Hjemmet ikke været, vilde denne Tid have været idel Lykke og Tilfredshed; men trods de forholdsvis gode ydre Kaar svandt Bitterheden ikke helt af Beethovens Sind.

Betydningsfulde for ham blev de Besøg, som Joseph Haydn aflagde i Bonn (se Kap. III). Haydn blev paa Henrejsen til London overordentlig smigrende modtaget af Kurfyrsten og paa Tilbagerejsen (1792) dvælede Mesteren paany i Bonn. Det blev nu Musikerne, der i Kurfyrstens Fraværelse hyldede ham. Ved denne Lejlighed forelagde Beethoven „en Kantate“ for Haydn[1]), og denne skal have opmuntret ham til at arbejde videre. Om det samtidig

[1]) Sikkert den, antagelig 1790 komponerede „Trauer-Kantate“ ved Joseph den 2dens Død, hvis Eksistens først fastsloges af Nottebohm. Selve Kantaten var længe sporløst forsvunden, men genopdagedes af Hanslick, og staar nu som et interessant Eksempel paa Beethovens første Ungdoms Kunst.

blev aftalt, at Beethoven skulde komme til Wien for at studere under Haydn, er ikke ganske afgjort, men antages almindeligt.

I hvert Fald — i samme Aar tog Beethoven Afsked med sin Fødeby for at drage til Østrigs Hovedstad. Utvivlsomt var det kun hans Mening ved et Ophold i dette Musikcenter at udvide sine Kundskaber, høre mere og bedre Musik, end Bonn bød paa, og træde i Forbindelse med de mange bekendte Musikere, der da levede i Wien. Imidlertid blev denne Rejse afgørende for hele hans Liv og Udvikling. Wien greb ham og holdt ham fangen for stedse. Bonn gensaa ham aldrig mere.

At det blev saaledes, beroede vel først og fremmest paa, at Beethoven følte, at der i Wien var den rette Jordbund for hans Geni og at det dèr kunde vokse til sin fulde Kraft. Men ydre Omstændigheder bidrog ogsaa til, at han ikke droges tilbage til Bonn. Begge hans Forældre var døde; Brødrene fulgte ham snart til Wien. Vennerne spredtes ad, og den franske Revolutionsarmé, der just paa den Tid, da Beethoven drog til Wien (Efteraaret 1792) faldt ind i Rhinegnen, bragte Forvirring i den stille Residensstad, ja jog gentagende Gange selve Kurfyrsten paa Flugt.



Fig. 51. Silhuet af Beethoven som 19-aarig.

Max Franz havde vist Beethoven den Velvilje at tillade ham ogsaa i Wien at oppebære sin Hofmusikergage (han modtog den indtil Marts 1794) og havde bidraget noget til hans Rejseudgifter. Væsentlig skyldtes det dog vistnok Grev Waldstein, at Beethoven blev i Stand til at rejse, og de Linjer, den otte Aar ældre Greve skrev i sin Vens Stambog[1]) vidner om hans varme og fintfølende Interesse. De lyder:

Kære Beethoven! De rejser nu til Wien for at faa Deres længe nærede Ønsker opfyldte. Mozarts Genius sørger endnu og begræder sin Yndlings Død. Hos den uudtømmelige Haydn har den fundet Tilflugt, men ingen Beskæftigelse. Ved ham ønsker den endnu en Gang at forenes med en anden. Ved uafbrudt Flid vil De af Haydns Hænder modtage Mozarts Aand.

Deres sande Ven Waldstein.

[1]) I Stambogen findes ogsaa Erindringsord fra Babette Koch, Eleonore Breuning og andre mere eller mindre kendte Bonner-Venner og Veninder.

Det Billed, som det foregaaende Afsnit har søgt at give af Beethovens Opvækst og Ungdom i Bonn, vilde savne den Baggrund, paa hvilken det fyldigt kan træde frem, naar der ikke her mindedes om, hvorledes det paa denne Tid saa ud ude i den store Verden.

Det var Revolutionernes Tid. Ikke blot i Frankrig havde „den store Revolution“ vendt op og ned paa alle Samfundsforhold, sat „Menneskerettighederne“ og „Friheden“ i Højsædet, men ogsaa i Tyskland gav aandeligt revolutionerende Strømninger sig tilkende. 1781 havde Imanuel Kant udgivet sit omvæltende Værk „Kritik der reinen Vernunft“, i hvilket han som Heinrich Heine saa vittigt udtrykker det: „i al Stilhed satte Gud fra Thronen, samtidig med at Franskmændene under Trommehvirvler kappede Hovedet af deres Konge“. Schiller havde sendt sine frihedsglødende Dramaer ud i Verden og fundet Genklang i alle unge Sjæle. Goethe skrev sine højtstemte Oder, der under en anden Form, men ikke mindre voldsomt prædikede Personlighedens, navnlig den kunstneriske Personligheds frie Ret.

Man vil forstaa, hvorledes alle disse Bevægelser hen mod det samme Maal har grebet den unge Beethoven, for hvem Frihed, aandelig Frigørelse og personlig Selvstændighed alt den Gang stod som Idealer.

At særlig den franske Revolution har vakt hans mest levende Interesse er utvivlsomt. Dels var Rhinlænderne et politisk livligt og frihedsvenligt Folkefærd, dels véd man, at Beethoven altid tog ivrig Del i politiske Diskussioner, og at han til de seneste Aar med største Omhu og Iver fulgte de politiske Bevægelser; sit Livorgan lod han sig bringe hjem i Huset, naar han var for optaget til at gaa hen paa Kaféen, hvor han i Reglen læste det. Og naar han den Gang (efter Napoleons Fald) saa grundig kunde studere de vistnok ikke særlig opmuntrende engelske Parlamentstaler, hvor meget mere maa han saa ikke i sin Ungdom være blevet begejstret for en Danton's eller St. Just's Frihedsdityramber.

Med selve den franske Revolution kom Beethoven i en Slags Berøring paa Vejen til Wien. Under Marseillaisens Toner faldt i Oktober 1792 den hurtig samlede franske Hær ind i Tyskland. Beethoven er rimeligvis truffet sammen med denne Armé; at han i hvert Fald drog igennem Egne som Krigen hærgede, fremgaar af en Notits i hans Dagbog: „Drikkepenge til Kusken, der med Fare for at faa Prygl, førte os midt igennem den Hessiske Armé og

kørte som en Djævel". Og vistnok har Beethoven da modtaget det samme stærke Indtryk som det Goethe beskriver saaledes: „Jægerne til Hest var dragne ganske stille frem, indtil de naaede henimod os og deres Musik istemte Marseillaisen. Dette revolutionære Tedeum har iforvejen noget sørgeligt, anelsesfuldt, selv om det foredrages nok saa modigt, men denne Gang tog de Tempoet ganske langsomt efter det langsomme Ridt, de red. Det var gribende og frygteligt."

Fuld af brogede Indtryk fra Hjemmet og fra den store Verden, og fuld af indre Gæren kom Beethoven altsaa til Wien i Efteraaret 1792.

Østrigs Hovedstad var den Gang en By paa 200—300,000 Mennesker, hvis ydre Præg allerede var vidt forskelligt fra den lille Provinsbys. Der herskede almindelig Velstand og megen Pragtlyst hos de fornemme. Menneskene var af en anden Type end Beethoven kendte dem fra Bonn: livfuldere, bevægeligere, mere indtagende og med større Sans for Livets Goder og Nydelser, og Regeringen saa sin Fordel i at opelske denne Sans. „Wien var," skriver Reinhardt i sine „Vertraute Briefe", „sikkert for enhver, der er i Stand til glad Livsnyden og særlig for Kunstneren, allermest maaske for Tonekunstneren, det behageligste, rigeste og muntreste Opholdssted i Europa.... Adelen havde kun Smag for Musik, og Folkets lette Sind og nydelseelskende Karakter krævede Afveksling og underholdende Musik." Orkestermusik kunde man vanskeligt høre bedre noget Steds i Verden. „Jeg har hørt 30—40 Instrumenter spille sammen, og man skulde tro, at man kun hørte et eneste, overnaturlig stærkt Instrument." — Paa Operascenen var den en Tidlang fraoven protegerede tyske Retning atter fortrængt af den italienske: efter Joseph II var fulgt Leopold II, efter Mozarts Operaer Cimarosas. I Wien levede med Haydn som Midtpunkt en Skare da højtansete Komponister som Salieri, Dittersdorf, Gyrowetz, Schenk m. fl.

Beethovens Indtræden i denne Verdensby var selvfølgelig en ganske ubemærket, allerede af den Grund at det politiske Røre i Øjeblikket fangede den almindelige Interesse; han havde da god Tid til at ordne sine Forhold og berede sig paa at træde ud i det bevægede Wienske Liv. Dagbogsnotitser lyder: „Brænde, Parykmager, Kaffe, Overfrakke, Sko, Skrivepult, sorte Silkestrømper, Dansemester Lindner." — De sidste Poster betegner sagtens den endelige Afpudsning inden Indtrædelsen i det selskabelige Liv, og

herhen hører vel ogsaa Hjærtesukket i samme Dagbog: „Jeg maa ekvipere mig fuldstændig fra nyt af“.

Ret længe kunde Beethoven dog ikke forblive ubemærket i Wiens Musikverden. Han var jo Hoforganist hos Kejserens Onkel, kendt fra Bonn af mange fornemme Østrigere, Grev Waldsteins Protegé og snart Elev af den forgudede Haydn. Først og mest var det hans Klaverspil, der vakte Opmærksomhed, navnlig hans Udførelse af Bachske Kompositioner, og hurtig blev han en yndet Gæst i de adelige Kredse, ligesom Elever meldte sig, maaske i rigeligere Mængde, end han skøttede om. Selv efter at Gagen fra Bonn var ophørt — ved Kurfyrstens Fordrivelse —, kunde Beethoven saaledes leve uden egentlige Penge-Bekymringer.

Imidlertid var Studierne hos Joseph Haydn i fuld Gang. Uagtet Beethoven jo var en helt uddannet Klaverspiller og en almindelig anset Musiker, undsaa han sig ikke ved at gaa tilbage til Elevstandpunktet, et Vidnesbyrd om den Alvor, med hvilken han omfattede sin Gærning. Dog — Studierne hos Haydn tilfredsstillede ham ikke synderlig. Elskværdig som altid har Haydn sikkert taget venligt mod sin Elev, og et vist kammeratligt Forhold udviklede sig mellem Lærer og Elev, saaledes at denne med Stolthed kunde notere i sin Dagbog: „trakteret Haidn med Kaffe“. Men til nogen dybere Forstaaelse eller Sympathi er det ikke kommet, dertil var de to Mænd altfor forskellige. Haydn, der repræsenterede det forrige Aarhundrede og som i sin Kunst var naaet til fuld Harmoni og Afslutning, begreb ikke denne „Stormogul“, som han kaldte Beethoven, han ængstedes for hans „Atheisme“ og var endelig for optaget af sine egne Arbejder og derhos for gammel til ret at ofre Beethovens Øvelser Opmærksomhed. Forholdet var sagtens allerede noget spændt, da Beethoven, som det almindelig berettes, af Schenk[1]) blev gjort opmærksom paa, hvorledes hans Lærer forsømte ham, idet der i det af Haydn gennemgaaede Hæfte fandtes flere Fejl, som han havde overset og som Schenk nu paapegede for Beethoven. Denne blev opbragt, sagde, at Haydn mente det ikke ærligt med ham og bad Schenk overtage hans Undervisning. Schenk blev saaledes en Tid Beethovens Lærer, jævnsides med Haydn, thi til Timerne hos denne mødte Beethoven stadig, men

[1]) Johan Schenk (1761—1836), Komponist af Sangspil, nærmest i Stil med de Dittersdorffske, nød den Gang megen Yndest i Wien. Hans bekendteste Arbejde er det endnu ikke glemte, lille komiske Sangspil *Der Dorfbarbier*.

Opgaverne gennemgik og rettede Schenk bagefter uden Haydns Vidende. Beethovens Uvilje mod Haydn fortog sig ikke. Han nægtede, saaledes som Haydn ønskede det, at kalde sig hans „Elev“ paa Titelbladet til de 3 Klaversonater op. 2 (som han havde ment at burde tilegne den gamle Mester), thi, sagde han: „jeg har aldrig lært noget af Haydn“. Vistnok er denne Ytring stærkt overdreven, thi Beethoven holdt altid meget af at hævde, at han ikke havde lært noget af andre, men havde alt fra Naturen selv; men langt større Betydning end Haydn fik rigtignok Beethovens næste (og sidste) Lærer, den berømte Theoretiker Joh. Georg Albrechtsberger, hos hvem han begyndte sin Undervisning, da Haydn i 1794 for anden Gang rejste til England. Hos Albrechtsberger studerede Beethoven navnlig Kontrapunkt og Fuga, og det viste sig, at han paa dette Omraade havde en Del at lære endnu. Som Nottebohms interessante Undersøgelser viser har Albrechtsberger stadig maattet hjælpe efter, tilsidst er Beethoven bleven utaalmodig, Afsnittet „Kanon“ er kun gennemgaaet til Husbehov og saa meget staar fast, at noget fuldstændigt Kursus i Fugalære har Beethoven ikke gennemgaaet. Dette er forsaavidt værd at lægge Mærke til, naar man erindrer, at Beethoven i mange Aar kun sjældnere i sine Kompositioner anvender fugeret Sats i større Udstrækning. Foruden Albrechtsberger var endnu Salieri og Krumpholz Beethovens Lærere, den første i Operakomposition og Sangteknik, den anden i Violinspil.

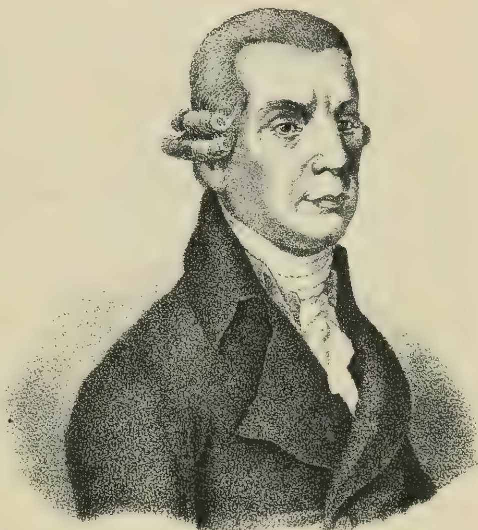


Fig. 52. J. G. Albrechtsberger.

Hvorledes Beethoven har været som „Elev“, er ikke ganske klart. Albrechtsberger betegner ham som „egensindig og selvraadig“, hvilket man vel ogsaa nærmest vilde antage, hvis ikke

Nottebohm, der omhyggeligere end nogen har gennemgaaet hans Studier, paastod, at de viser en „lærvillig, opmærksom og føjelig Elev“. Mulig har Albrechtsberger noget blandet Eleven sammen med Mennesket, om hvem der i en gammel Dames Erindringer[1]) betegnende berettes: „Naar han kom til os, stak han i Almindelighed først Hovedet ind ad Døren og forvissede sig om, at der ikke var nogen, som han ikke kunde lide. Han var lille og uanseelig, med et grimt, rødt og koparret Ansigt. Hans Haar var helt mørkt. Hans Dragt var meget ordinær og ingenlunde af den Udsøgthed, som var Brug i hine Dage og især i vore Kredse. Derhos talte han stærkt Dialekt og med en lidt tarvelig Udtryksmaade, ligesom hans Væsen ingen ydre Dannelse forraadte, men hans hele Optræden snarere var uden gode Manerer.“

Trods dette sit sære og ikke umiddelbart indtagende Væsen blev Beethoven, som alt nævnt, hurtig velset i Wiens fornemme Kredse, hvor han snart færdedes ganske som hjemme, og hvor hans store Evne som *a vista*-Spiller og navnlig hans forunderlige Fri-Fantaseren altid vakte Opsigt. Og hans Væsen — saa forskelligt fra det der tilvante — har maaske givet den unge Kunstner en yderligere Charme i disse Kredse, hvor Beethoven snart fik virkelige Venner, der kom til at skatte ham højere som Menneske, jo mere de lærte ham at kende; thi medens han i større Selskab optraadte „stift, tilbageholdent og kunstnerstolt“, var han i fortrolige, snævrere Møder „lystig, opvakt, ofte snaksom“, han holdt af „at lade alle Viddets og Sarkasmens Kunster spille, og han viste ikke altid klog Forsigtighed, navnlig naar det galdt politiske eller sociale Fordomme.“

Disse Venner og Beskyttere, der spiller en vis Rolle i Beethovens Liv og som for Størsteparten kendes gennem Tilegnelser af hans Værker, fortjæner at nævnes her. Der er Fyrst Lobkowitz, omtrent Beethovens Jævnaldrende, om hvem det hedder, at han i Løbet af tyve Aar ødelagde næsten hele sin Formue paa Musik og Skuespil. Dernæst Fyrst Lichnowsky (en Ven og Elev af Mozart), der een Gang om Ugen samlede den da „unge“ Schuppanzighske Kvartet hos sig; ham stod Beethoven særlig nær, boede endog til Tider paa hans Slot. Dette Samliv førte af og til til smaa Skærmydsler, fremkaldte ved Beethovens noget overdrevne Selvhævdelse, og man kan kun beundre den Elskværdighed og Finfølelse, med

[1]) I Nohl: Beethoven in den Schilderungen seiner Zeitgenossen (pag. 17 ff.).

hvilken Fyrsten ved slige Lejligheder optraadte overfor sin geniale Gæst. Der var endvidere Baron v. Swieten, kendt fra Haydns Liv, ham, for hvem Beethoven maatte spille Seb. Bachs Fugaer „zum Abendsegen“, og endelig kan nævnes Greverne Fries, Browne, Erdödy o. fl., samt blandt andre Venner udenfor Musikernes Kreds Hofkancellisten Zmeskall, med hvem Beethoven altid gør Løjer i sine Breve, og Præsten Karl Amenda.

Saaledes havde Beethoven længe været kendt i Wiens Musikverden, da han endelig i Marts 1795 optraadte offentlig som Klaverspiller ved en Koncert i „Tonkünstler Societät“, hvor han spillede sin *Klaverkoncert i C-Dur*. Som Klaverspiller vandt Beethoven straks ubetinget Anerkendelse hos Publikum som hos Kritik. Hans Spil, hedder det, var „yderst brillant, men mindre delikat og slaar undertiden over i det utydelige, allerstørst viser han sig i fri Fantaseren.“ Om denne fortalte Schenk endnu fyrretyve Aar efter sit første Møde med Beethoven: „Det var som den klare Dag, som det fulde Lys! Af nogle let henkastede Figurer udviklede sig de rigeste Motiver, fulde af Sandhed og Ynde. Pludselig gik han over til en helt fjærn Toneart, idet han udtrykte hæftig Lidenskab, jævnere Modulationer førte atter til en himmelsk Melodi og nu forandrede han de søde Klange til vemodige, spøgende, skælmske ... hans Spil var fuldkomment som hans Opfindsomhed.“ — Beethovens eneste Jævnbyrdige var Klavervirtuosen Woelffl[1]). I Modsætning til Beethovens var dennes Spil „klart og gennemsigtigt, navnlig i Adagioen behageligt og indsmigrende“, han overvandt med sine usædvanlig store Hænder



Fig. 53. Joseph Woelffl.

[1]) Joseph Woelffl (1772—1812), Elev af Leopold Mozart og Michael Haydn, var en udmærket og paa denne Tid meget yndet Klavervirtuos og Improvisator. Som Musiker synes han i det Hele at have været betydelig og omtales af de store Samtidige med Anerkendelse.

Vanskeligheder, som Beethoven maatte gaa af Vejen for, og han optraadte med stor Beskedenhed i Modsætning til Beethovens noget „høje Tone“. Wiens Musikverden delte sig i Partier, der holdt henholdsvis paa Beethoven og Woelffl, Kampspil foranstaltedes og Striden, under hvilken de to Kunstnere bevarede et smukt Venskab, var til Tider haard nok.

Paa dette Sted kan det iøvrig bemærkes, at ikke alle Fagmænd fandt Beethovens Spil dadelløst. Cherubini kaldte det „raat“. Cramer siger: „Den ene Dag fuldt af Aand, den anden lunefuldt og forvirret“. Clementi udtalte, at Beethovens Spil ikke sjælden var „vildt“ som han selv, men altid fuldt af Aand. Czerny endelig fandt, at hans Spil „ikke altid var et Mønster paa Renhed og Tydelighed“. Disse Domme stammer dog tildels fra senere Tider, da Beethoven var for optaget af sin Kompositionsvirksomhed til særlig at dyrke Klaverspillet, men forøvrig passer de ret godt sammen med det Billed man danner sig af Klaverspillereren Beethoven, der „satte den formelle Skønhed under det mægtige Idéindhold og oversaa eller forsmaaede den dadelløse Afrunding af det tekniske“[1]. Efterhaanden som Beethovens Døvhed tog til, led hans Spil selvfølgelig i høj Grad derunder. Han spillede da kun saare sjælden, men lod han sig engang imellem formaa til at sætte sig til Flyglet, skal hans Spil i sin grelle, uslebne Storslaaethed have gjort et „gribende og uhyggeligt Indtryk“.

Faa Maaneder efter sin Debut som Klaverspiller udgav Beethoven sit op. 1, de Fyrst Lichnowsky tilegnede tre *Klavertrioer*. De var alt kendt i Wiens Musikkredse længe forinden deres Offentliggørelse. Saaledes var de med stort Bifald spillede i Fyrst Lichnowsky's Saloner; kun den tredje i *c-moll* vilde ikke ret behage, og Haydn, der var tilstede, raadede vistnok i den bedste Mening Beethoven til ikke at udgive den.

Med disse Trioer traadte Beethoven frem som en fuldstændig overlegen og bevidst Kunstner. Trioerne, der i Indhold slutter sig til den Haydn-Mozartske Musik, er formelt set rene „Mesterværker“ (Hiller). Delvis i alt Fald er de undfangne og udarbejdede allerede i Bonn, og rimeligvis har Mozarts Musik, der stod i særlig Yndest hos Max Franz, haft en betydelig Indflydelse paa Beethovens Frembringelser i hine Ungdomsaar. Beethoven havde i det Hele skrevet

[1]) Hanslick: Geschichte d. Concertwesens in Wien.

ikke lidet Musik i Bonn[1]) og fortsatte disse Studieværker (thi saaledes betragtede han dem vel for Størstedelen selv), da han kom til Wien. Træde frem for Publikum vilde han imidlertid ikke, forinden han følte sig ganske sikker i sin Kunst, og dette forklarer den alt andet end ungdommelig famlende Holdning i Klavertrioerne og de næstfølgende Værker. Men uagtet Beethoven i disse Arbejder slutter sig nær til den Haydn-Mozartske Kammermusik, træder hans egen Ejendommelighed allerede ganske tydelig frem; hans Tanker er saaledes motivfastere og hans Satser, især Hovedsatser, fyldigere og videre; „han har mere at sige, ikke just flere Tanker, men mere at sige om det Ene, der opfylder ham. Derfor — behøver han mere Plads“ (Marx) — og derfor fastslaar han som Satsernes Antal de fire i Modsætning til Forgængernes tre, og den ene af disse fire er allerede i Trioerne den senere berømte Beethovenske *Scherzo*, der dog endnu ikke har faaet sin udprægede Karakter.

Kort efter *Trioernes* Fremkomst havde Beethoven sit op. 2, tre *Klaver-Sonater*, tilegnede Joseph Haydn, færdigt; dette Værk, som aabner den stolte Række Sonater, der strækker sig gennem hele Beethovens Liv som Maal for hans Udvikling, har, hvor forskellig de end indbyrdes er, som Helhed samme Stilpræg som Trioerne. — Et Udtryk for hvor populær Beethoven alt nu var som Komponist er det, at han opfordredes til at komponere Dansene til det aarlige „Redoutebal“. Hans Menuetter og tyske Danse nød, ligesom tidligere Haydns, den sjældne Ære at blive gentagne ved Ballet det følgende Aar.

„Mod! . . . Trods al Legemets Svaghed skal min Aand herske — 25 Aar er gaaede — dette Aar maa gøre mig fuldtud til en Mand.“ . . . Disse Ord, optegnede i en Notitsbog, er som en Fanfare-Hilsen til Aaret 1796! „Trods al Legemets Svaghed“ — fra sin tidligste Ungdom havde Beethoven næret en sygelig Ængstelse for sit Helbred, oprindelig troede han, at han led af Svindsot; dog, paa dette Tidspunkt var han i Virkeligheden trods Svagheder, der efterhaanden udviklede sig hos ham, en sund og navnlig kraftig Natur, og derhos levede han under saare lykkelige Forhold. Han taltes

[1]) Foruden hvad lejlighedsvis er omtalt foran skal endnu af Bonner-Kompositionerne nævnes: Tre *Klaverkvartetter*, en *Klavertrio*, *Variationer* over Mozarts *Si vuol ballare*, tilegnede Eleonore Breuning, en (utrykt) *Klaverkoncert*, en (utrykt) *„Ritterballet“*, m. m.

med blandt Wiens første Musikere, han, der nys var den beskedne Smaakaarsmand, gik ud og ind i Adelens Paladser og var selv endog velhavende nok til at holde Hest[1]) og Tjæner. Ved at give Undervisning, ved Gaver fra sine Beskyttere (Fyrst Lichnowsky havde sikret ham 600 fl. aarlig) og gennem Honorarer — „jeg behøver blot



Fig. 54. Beethoven-Portræt fra c. 1800.

at forlange, og man betaler mig“, skriver han lidt senere (1800) — havde han i disse Aar rigelige Indtægter.

Det var rimeligt, at Beethoven nu, da han stod i sin fulde Kraft, vilde skaffe sig Ry ogsaa udenfor Wien. Om den Kunstrejse, han i den Hensigt foretog, vides ikke mange Enkeltheder, og i Beethovens Liv fik den — enestaaende som den blev — ikke

[1]) Han benyttede den rigtignok kun faa Maaneder, glemte saa ganske dens Eksistens og mindedes først derom, da en anseelig og vel næppe paalidelig Regning over Foderet præsenteredes ham. Saa solgtes Hesten.

nogen synderlig Betydning. Han besøgte Prag og Berlin og maaske endnu et Par Byer. I Berlin spillede han for Kongen, Friederich Wilhelm II. og modtog af ham en Gulddaase — som han senere med en vis Stolthed fremhævede „af den Slags man plejede at give Gesandterne". Den musikalske Konge var en duelig Cellospiller, og som Tak for Modtagelsen sendte Beethoven ham da de to *Sonater for Klaver og Violoncel* (op. 5). Særlig Glæde havde Beethoven iøvrig af sit Bekendtskab med Prins Louis Ferdinand[1]), en begavet Dilettant, der efter Beethovens Udsagn spillede Klaver „ikke fyrsteligt, men dygtigt". Og af Berlinske Musikere, som Fasch og Zelter, modtoges han med stor Venlighed, hvorimod han kom til at staa i et mindre godt Forhold til Himmel, idet Beethoven ikke kunde dy sig for at spotte dennes „Improvisationer", der bestode af indholdsløse Løb og Figurationer; — utaalmodig afbrød Beethoven ham med de Ord: „Skal De saa snart begynde rigtigt!" — denne maaske ufrivillige Haan kunde Himmel aldrig glemme[2]).

Efter Hjemkomsten til Wien — Tiden vides ikke nøje — fortsatte Beethoven — han, der alt nu omtaltes som „den, der skulde trøste for Tabet af Mozart" — sit lykkelige og daadrige Liv. I de følgende Aar øgedes Klaversonaternes Række, de første *Violinsonater* blev skrevne tilligemed *Strygetrioerne* (op. 9), endvidere forskellige *Variationer* for Klaver, en Del *Sange*, blandt hvilke den berømte *Adelaide*; og fremfor alt de store Værker: *Klaverkoncerten* i *c-moll*, *Septetten* (længe Beethovens populæreste Arbejde), der tilegnedes Kejserinde Marie Theresia, *den første Symfoni* i C-dur og *Strygekvartetterne* op. 18, i alt Fald den første (F-dur), den tredje (D-dur) og den sidste (B-dur)[3]).

Om disse Værker gælder tildels endnu hvad nys er sagt om Beethovens første i Wien opførte Kompositioner. Han staar fremdeles paa den Mozart-Haydnske Grundvold, men mere og mere bryder rigtignok hans Ejendommeligheder igennem: De dristigere harmoniske Vendinger, de rytmiske Forskydninger, den haardnakkede

[1]) Louis Ferdinand, Brodersøn af Frederik den store, fødtes 1772 og faldt 1806 i Slaget ved Saalfeld. Om hans Musikbegavelse bærer en Række Kammermusikværker, særlig Klaverkvartetten i *f-moll*, op. 6, Vidnesbyrd. Paavirkningen fra Beethoven er øjensynlig.

[2]) Om hans smaalige og barnagtige Hævn se nærmere de citerede Biografier.
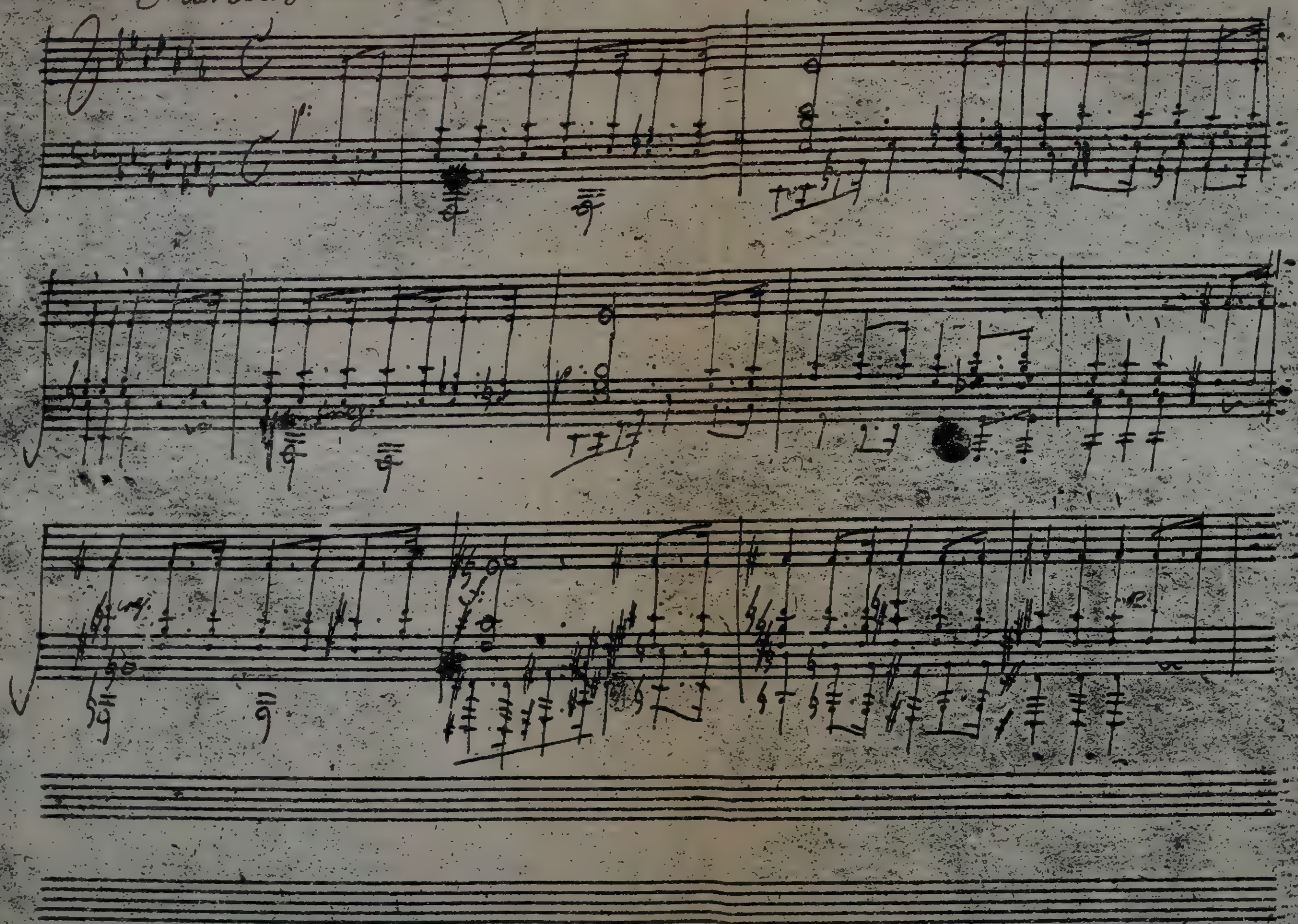
[3]) De udkom i to Leveringer, den første i Sommeren, den anden i Efteraaret 1801, men var forud kendte fra Privat-Opførelser. Om deres Kompositionstid vides intet bestemt.

Gennemføren af et bestemt kortere Motiv, de omfangsrigere og dybere langsomme Satser og endelig de brede stigende Codaer. Kompositionerne er klare i Formen, og trods deres større Fylde overskuelige. De viser os Beethoven som Verdensmennesket, som den, der færdedes i de fornemme musikbeskyttende Kredse, og for hvem Maalet endnu nærmest var at skrive en Musik, der stræbte op mod hvad de store Mestre havde lært disse Kredse at nyde, medens dog samtidig hans ejendommelige Kunstnerpersonlighed kom til Orde og allerede vakte betydelig Opmærksomhed.

Medens de yngre Musikere og Musikdilettanterne saaledes som Regel med Begejstring fylkede sig om Beethoven, fandt Beethoven Misundere blandt de ældre, og (den sparsomt eksisterende) Kritik stillede sig køligere, jo mere han søgte at bryde sig sin egen Vej. Interessant er det at se nogle Brudstykker af denne Kritik: Septetten og den første Symfoni opførtes bl. a. ved en Koncert, som Beethoven selv gav, og ved hvilken han optraadte første Gang som Dirigent; om denne Koncert skrives der til Leipzig: „... Derpaa blev der givet en Septet af ham selv, skrevet med megen Smag og Opfindsomhed ... endelig en Symfoni, hvori der var megen Kunst og Nyt og en Rigdom paa Idéer ... men det Hele var mere Harmoni- end Orkestermusik.“ Som man ser: ingen Begejstring, næppe nok nogen dybere Forstaaelse. Men langt skarpere bedømmes senere *Violinsonaterne* op. 12. Leipziger-Kritikeren har vel en Følelse af, at „Hr. van Beethoven gaar sin egen Gang“ — men „hvad er det dog for en bisar og besværlig Gang. ... Lærd, lærd og atter lærd! Ingen Natur, ingen Sang — ... en Søgen efter sjældne Modulationer, en Rædsel for almindelige Forbindelser, Ophoben af Vanskelighed paa Vanskelighed, saa at man mister al Fornøjelse og taber Taalmodigheden“. Og dog, „hvis Hr. van Beethoven vilde slaa ind paa en naturlig Vej, kunde han sikkert med sin Flid og sit Talent levere noget meget godt. ...“

Saaledes lød Kritiken 1799 over denne Musik, som nu falder ganske naturlig, klar og gennemsigtig — snarest maaske en Smule gammeldags. At Beethoven ikke afficeredes synderlig af denne Kritik, er utvivlsomt. Han gik uanfægtet videre paa den Vej, han havde valgt og han skulde snart triumfere over Kritiken[1]). Det

[1]) Allerede det følgende Aar værdsattes *Sonate pathetique* rigtigt i samme Blad, der senere (1810) indeholdt E. T. A. Hoffmanns begejstrede Omtale af *c-moll*-Symfonien.



BEETHOVENS Nodeskrift (*Marcia funebre* af *As-dur* Klaversonaten, op. 26. Originalen i det kgl. Bibliothek i Berlin.)

var hellerikke denne ringe Modgang, der formørkede hans Livsvej; en anden dybere Skygge faldt paa denne Tid over hans ellers saa lykkelige Liv. Den skulde faa indgribende Betydning for hans Gærning og Værker — blive hans Livs Tragedie.

Fra hvilken Tid den Døvhed, der i saa høj Grad blev bestemmende for Beethovens Liv og Kunst, stammede, ved man ikke nøjagtig. Beethoven selv synes ikke at have mærket sin Svaghed før i Aaret 1798. Dette fremgaar af et interessant Brev til Vennen Dr. Wegeler, der er udateret, men efter Thayer maa sættes til 1801. Beethoven udtaler deri Haabet om at gense sin Fødeby og „den gamle Fader Rhin“, nævner med Tilfredshed sin gode økonomiske Stilling og fortsætter da: „Kun den ondskabsfulde Dæmon, min daarlige Hørelse, har lagt mig en slem Sten i Vejen. Min Hørelse er nemlig i de tre sidste Aar stadig bleven svagere, og til denne Lidelse skal min Underlivssvaghed ... have givet den første Anledning. Ifjor var jeg mangen Gang ved at fortvivle ... I Vinter gik det mig virkelig elendigt ... da søgte jeg Vering (en Kirurg) og derefter kan jeg sige, at jeg føler mig stærkere og raskere, men for mine Ører suser det Dag og Nat ... Jeg tilbringer mit Liv paa en ynkelig Maade; næsten i to Aar har jeg undgaaet alle Selskaber, fordi det er mig umuligt at sige til Folk: jeg er døv. Havde jeg blot et andet Fag, saa vilde det gaa bedre, men i mit Fag er det en skrækkelig Tilstand! —“ Beethoven anfører Eksempler paa sin manglende Høreevne (høje Toner kan han saaledes ikke høre i nogen Frastand) og mener, at den i Selskabslivet kun er undgaaet Folks Opmærksomhed, fordi man har antaget ham for distræt. — „Hvad det nu skal blive til, véd den gode Gud ... ofte har jeg allerede forbandet min Tilværelse — Plutark har bragt mig til at resignere — ... Jeg beder Dig: fortæl ikke Nogen noget om min Tilstand, ikke engang Lorchen (Eleonore). Kun som en Hemmelighed betror jeg Dig det ... Resignation, hvilket elendigt Tilflugtsmiddel, og det er dog det eneste, der er tilovers for mig.“ Omtrent i samme Tone skriver Beethoven til en anden Ven, Karl Amenda; ogsaa her udtaler han sin Bekymring for, at hans Svaghed skal blive mere kendt end nødvendig: „Jeg beder Dig, betro ikke min Hemmelighed til Nogen, hvem det saa end er.“

Naar man læser disse Breve, forstaar man knap, at Beethoven paa denne Tid kunde frembringe de forannævnte Værker, i hvilke kun undtagelsesvis en melankolsk Stemning kommer til Udbrud, medens de ellers præges af Kraft og Energi, Sundhed og Harmoni, ja undertiden af overstrømmende Munterhed. Men sandsynligvis stammer disse Udbrud af Tungsind og Resignation fra triste Øjeblikke, i hvilke Ondet har ladet sig mærke tydeligere og mere plagende, medens maaske Frembringelsesevnen samtidig har været ringere. I det Hele har Beethovens Sjæleliv i denne Tid været meget vekslende, svingende fra Haabløshed til Fortrøstning og Tro paa Helbredelse. Dette staar i Forbindelse med den Udvikling, hans Høresvækkelse tog. Paa den ene Side søgte han stadig Lægehjælp; med hver ny Læge haabede han forfra paa Bedring, indtil han snart igen utaalmodig og skuffet opgav Kuren, ofte endog inden den var tilendebragt. Paa den anden Side udviklede Ondet sig kun langsomt; i flere Aar var der nærmest kun Tale om Tunghørighed, der vel kunde genere, men — som det ofte er Tilfældet med kroniske Svagheder — til Tider næsten helt glemmes.

Herefter kan man nok forstaa Modsætningerne i dette Brev til Wegeler (fra Novbr. 1801): „Det venstre Øre er mindre angrebet, men min Hørelse har i det Hele ikke bedret sig. ... Noget behageligere lever jeg nu, idet jeg gaar mere ud blandt Mennesker. Du kan ikke tænke Dig, hvor tomt og sørgeligt et Liv jeg har levet i de to sidste Aar ... jeg flyede Menneskene, der maatte anse mig for en Misantrop, og det er jeg dog saa langt fra at være. ... Denne Forandring er fremkaldt af en kær, fortryllende Pige, der elsker mig og som jeg elsker igen. Efter to Aars Forløb har jeg haft nogle salige Øjeblikke og det er første Gang jeg føler, at jeg kunde blive lykkelig ved at gifte mig — desværre er hun ikke af min Stand; og nu kunde jeg ikke gifte mig. Jeg maa endnu tumle mig vakkert om i Verden. For mig gives der ingen højere Glæde end at dyrke min Kunst og vise, hvad jeg duer til. — Min Ungdom, ja det føler jeg, begynder først nu. ... Med hver Dag kommer jeg nærmere til det Maal, jeg kan føle, men ikke beskrive ... Ulykkelig skal I ikke se mig. Nej, det kunde jeg ikke udholde. Jeg vil gribe Skæbnen i Struben; helt slaa mig ned skal den visselig ikke. Oh, det er saa skønt at leve Livet tusindfold. For et stille Liv, nej, det føler jeg, for det er jeg ikke skabt.“

Paa det mest levende afspejler sig i dette Brev alle Beethovens bevægede, forskelligartede Følelser paa denne Tid. Men Hovedmotivet deri er dog dette mandig trodsige, livsmodige: Jeg vil gribe Skæbnen i Struben; disse Ord, der kunde staa som Motto for Beethovens Kæmpen sig fremad mod det ideale Maal, han havde sat sig, trods al indre og ydre Modgang.

Ifølge Lægernes Raad og ifølge sin egen Trang tilbragte Beethoven saavidt mulig Sommermaanederne borte fra Hovedstaden — „som et Barn glæder jeg mig dertil — intet Menneske kan elske Landet saa meget som jeg“. Den følgende Sommer opholdt han sig saaledes i den lille Landsby Heiligenstadt tæt udenfor Wien; her komponerede han bl. a. den *anden Symfoni i D-Dur*, et Værk, der betegner et betydelig Fremskridt fra den første i aandelig som i teknisk (saaledes ogsaa orkestral) Henseende og som, ikke uden Paavirkning af Mozartsk Melodik — særlig i den sangbare *Larghetto*, — er fyldt af en skøn, afklaret Stemning, der i Finalen slaar over i skælmsk Lystighed. Saaledes har Landopholdet, der ogsaa havde gavnlig Indflydelse paa Beethovens Hørelse, i høj Grad tilfredsstillet ham; men i Længden har det næppe været ham gavnligt. Han havde for megen Lejlighed til i sin Ensomhed at tænke over sin Tilværelses Skyggesider. Og hen paa Efteraaret nedskriver han i et Øjeblik, da han er grebet af dyb Vemod, de Bekendelser, der er stilede til hans Brødre (af hvilke dog kun Carl nævnes ved Navn) og som man har kaldt *Heiligenstadt-Testamentet.* Enhver, der har Interesse for Beethovens Kunst og Personlighed bør opsøge dette mærkelige Aktstykke i en af hans større Biografier. Her kan kun et Udtog deraf finde Plads:

„Oh I Mennesker, som anser mig for uvenlig, stivsindet eller misantropisk, hvor I gør mig Uret! I kender ikke den hemmelige Aarsag til, hvad der synes Eder saaledes. Mit Hjærte og min Tanke var fra Barndommen af fuld af velvillige, milde Følelser, jeg var stedse opsat paa selv at udføre store Handlinger — og betænk saa, at i de sidste seks Aar har jeg været angrebet af et uhelbredeligt Onde — er Aar for Aar blevet bedraget i Haabet om Helbredelse og endelig tvunget til at have det for Øje som et vedvarende Onde ... det var mig ikke mulig at sige til Folk: Tal højere, skrig, for jeg er døv, ak! hvorledes skulde jeg kunne indrømme at jeg var svækket paa en Sans, som burde være mere fuldkommen hos mig end hos alle andre — ... Som en

Banlyst maa jeg leve, saaledes ogsaa i det halve Aar jeg har tilbragt her paa Landet — hvilken Ydmygelse, naar En stod ved Siden af mig og hørte en Fløjte langt borte og jeg hørte intet, eller naar En hørte Hyrden synge og jeg atter intet hørte. Saadanne Tildragelser bragte mig nær til Fortvivlelse, det var ikke langt fra, at jeg gjorde Ende paa mit Liv. Kun Kunsten holdt mig tilbage, ak, det tyktes mig umuligt at forlade Verden, førend jeg havde frembragt alt det, hvortil jeg følte mig kaldet; og saaledes fristede jeg dette elendige Liv. — Du Guddom, der ser ind i mit Indre, du kender det og véd, at Menneskekærlighed og Trang til at gøre vel, huses derinde. O Mennesker, I, som engang læser dette, tænk paa, at I har gjort mig Uret. ...

... Hold Eders Børn til Dyden, den alene kan gøre lykkelig, ikke Penge, jeg taler af Erfaring. Den var det der holdt mig oppe i min Elendighed, den takker jeg næst min Kunst for, at jeg ikke endte mit Liv ved Selvmord. ... Med Glæde iler jeg Døden imøde; kommer den førend jeg har haft Lejlighed til endnu at udfolde alle mine Kunstnerevner, saa kommer den trods min haarde Skæbne dog for tidligt og jeg vilde vel ønske den sildigere — dog ogsaa saaledes er jeg tilfreds, befrier den mig ikke for en endeløs lidende Tilstand? Kom naar du vil, jeg gaar dig modig imøde!

Ludwig van Beethoven."

Og som Efterskrift: — „Det kære Haab, jeg medbragte om i det mindste til en vis Grad at blive helbredet, maa jeg nu helt opgive; som Høstens Blade visne og falde af, saaledes er det gaaet dermed. ... O Forsyn, lad en Gang en klar Glædens Dag oprinde for mig, saa længe har alt den sande Glædes inderlige Genklang været mig fremmed — naar — ak naar, o Guddom — skal jeg atter kunne føle den i Naturens og Menneskers Tempel? Aldrig? Nej — det vilde være for haardt." —

Man kan tænke sig hvilke Sjælekampe, hvilken Fortvivlelse der maa være gaaet forud, inden en ung Mand nedskriver et saadant høstligt vemodsfuldt Testamente, ved hvis Læsning, som Hiller skriver, Hjærtet bløder i En. Men utvivlsomt har det knugende Tungsind kun været periodisk, ved Tilbagekomsten til Wien er det atter for en Tid veget for lysere Stemninger.

Det kan ikke forundre, at Beethovens Frembringelser ikke er særlig talrige i disse Aar (1800—2) da Døvheden brød igennem og

blev ham bevidst. Hvad han har frembragt, er mest komponeret i de lyse Sommerdage og naar Sindet var lettere, et udpræget Tungsind kommer kun til Orde i faa og spredte Afsnit af Værkerne fra denne Tid, der omfatter den nævnte Symfoni Nr. 2, Klaversonaterne indtil op. 31, blandt dem *Fantasisonaterne*, op. 27 (*Es-Dur* og *cis-moll*)[1]) og den saakaldte *Pastoralsonate*, op. 28, Violinsonaterne til op. 30 samt Beethovens første Arbejde for Theatret i Wien Balletmusiken til *Prometheus*, der opførtes i Marts 1801 og gentoges et anseeligt Antal Gange under stort Bifald. —

I de følgende Aar stiger Beethovens Arbejdskraft, hans Stemning bliver roligere, atter blander han sig noget mere mellem Mennesker og i hans Produktioner og offentlige Optræden hæmmer det triste Onde ham indtil videre ikke synderlig. Resignation og Tilvanthed af det ubønhørlige Onde har bevirket denne Udvikling. Men ikke disse alene.

Stor Indflydelse paa Beethovens Sindsstemning havde i disse Ungdomsaar hans erotiske Oplevelser, der i det Hele saa meget paavirkede hans Kunstnergemyt og tildels hans Frembringelser, at der er Grund til at dvæle lidt nærmere derved.

I Beethovens første Wiener-Tid hedder det allerede om ham: Han gjorde Erobringer, som mangen Adonis vilde have misundt ham; og en af hans nærmeste Venner erklærer: Han var altid forelsket, men sædvanlig varede det ikke ret længe. Selv indrømmer han, at hans Kærlighed til en Dame (Navnet nævnes desværre ikke) som han virkelig elskede, holdt ud i hele syv Maaneder! Der er ingen Tvivl om, at Beethovens geniale Personlighed, trods hans lidet indtagende Ydre, allerede tidlig har gjort Indtryk paa de Kvinder, han kom i Berøring med (allerede fra Bonn-Tiden haves Vidnesbyrd derom, selv om det f. Eks. ikke er let at komme paa det rene med Karakteren af hans Forhold til Eleonore Breuning) — og lige saa lidt er der Tvivl om, at Beethoven trods sit „brusque“ Væsen har lagt sig efter et vist Lapseri og gjort sig øjensynlig Umage for at behage[2]). Det fortælles saaledes, at han gjorde stærkt Kur

[1]) Beethoven har ikke selv kaldet denne Sonate: *Maaneskinssonaten.* Det er en Forlæggerbetegnelse, der vistnok har sin Oprindelse fra at en Referent havde betegnet det første Stykkes Stemning som en Maaneskinsnat paa en Schweitzer-Sø.

[2]) „Naar vi gik forbi en nogenlunde tiltrækkende Pige, vendte Beethoven sig om, saa paany efter hende gennem sin Lorgnet og lo, naar han opdagede, at vi lagde Mærke dertil“ (Ferd. Ries).

til Sangerinden Marianne Willmann, hans Veninde fra Bonn og nu en feteret Kunstnerinde, men at hun afviste ham fordi han var „saa hæslig og halvt forrykt". I Reglen rettedes hans Kærlighed dog mod Damerne i de fornemme Kredse, i hvilke han færdedes, hvor han spillede eller underviste. I disse Kredse mødte han ogsaa den unge Pige, til hvem han vistnok sigter i det nys citerede Brev, hende, der fremkaldte en lykkelig Forandring i hans Sindsstemning og til hvem han har tilegnet *cis-moll („Maaneskin")-Sonaten:* Giulietta Guicciardi.

Denne unge Pige var Datter af en højtstillet, men ikke just velhavende Embedsmand, hvis Familie, som ogsaa Navnet antyder, stammede fra Italien. Giulietta var musikalsk og spillede smukt Klaver; rimeligvis har det været i Egenskab af Klaverlærer, at Beethoven gennem sine Venner, Familien v. Brunswick, først er kommen i Berøring med hende. Hun var den Gang 18 Aar og skildres som en ligesaa smuk som elskværdig Pige med dejlige blaa Øjne og et ædelt formet Ansigt, omgivet af fyldigt brunt Haar. Beethoven kom hurtig i Fyr og Flamme for hende, og efter den almindelige Mening har hun ogsaa syntes om ham. Forholdet har udviklet sig saaledes, at Beethoven friede til Giulietta og hun har ikke været utilbøjelig til at modtage hans Kur. Hendes meget adelstolte Familie (eller en Del af den) modsatte sig imidlertid et Giftermaal med en Mand „uden Rang, Formue eller fast Stilling". Hvorlænge Forholdet har vedvaret, véd man ikke, rimeligvis har det alt været forbi, da Giulietta i 1803 rakte den unge Grev Gallenberg[1]) sin Haand.

Er nu dette Kærlighedsforhold desværre kun lidet opklaret, saa hviler der dog et endnu tættere Slør over Beethovens Forhold til den Kvinde, som benævnes „*Die unsterbliche Geliebte*" og til hvem han har skrevet de nedenstaaende Breve, der giver det mest levende Indtryk af, i hvilken Grad dette Forhold har grebet ind i hans Sjæleliv.

Man havde hidtil uden noget Tvivlsmaal antaget, at de gulnede, blyantskrevne Brevudkast, der efter Beethovens Død fandtes i et hemmeligt Rum i hans Skrivebord, og som mulig aldrig er kommet den unævnte Adressat i Hænde, at de var bestemte for Giulietta Guicciardi. Herfor var særlig Schindler Hjemmelsmand.

[1]) Wenzel Robert, Greve af Gallenberg (1783—1839), var Komponist af en Mængde Balletter og efterhaanden Direktør for forskellige Theatre. Han døde som en ruineret Mand.

Ikke blot i Biografien, men ogsaa i den haandskrevne Liste over en Samling Beethoven-Autografer, der findes i Bibliotheket i Berlin benævner han uden videre Brevet: „til Giulietta Giucciardi“. Men Schindlers Paalidelighed er jo noget betinget. I anden Del af sin Beethoven-Biografi rejste Thayer da Tvivl, idet han søgte at bevise, at Brevene ikke kunde stamme fra disse Aar, men først fra 1806, og i sit Værks tredje Del erklærer han utvetydigt, at den „udødelige Elskede“ har været en helt anden end Giulietta, nemlig hendes Kusine Therese Brunswick, til hvem han saa mener, at Beethoven i et Par Aar har staaet i et Slags hemmeligt Forlovelsesforhold.

Hvor højt man end sætter Thayers udmærkede, paa mange Punkter grundlæggende Arbejde, maa man vistnok erkende, at paa dette Punkt er han ikke fuldt overbevisende. Andre Beethoven-Forskere som Kalischer[1]) og Wilder vil ikke følge ham; og sikkert er det i alt Fald, at Thayer ser rent „filologisk-historisk“ paa Sagen, kun tagende ringe Hensyn til, hvilke Bidrag Beethovens Personlighed og navnlig hans Kunst kan give til dens Klargørelse. I saa Henseende vilde det nok kunne fremhæves, at *cis-moll*-Sonaten, en varm, snart sværmerisk, snart lidenskabelig opbrusende Kærligheds-sang er tilegnet Giulietta, medens Sonaten op. 78 i *Fis-dur*, der er tilegnet Therese Brunswick, er et vistnok kønt og fint klingende Musikstykke, men ikke et Arbejde, der i nogen Henseende røber et bevæget Indre hos sin Komponist[2]). Og med endnu stærkere Vægt kunde man vel hævde, at Stilen i Brevet til „den udødelige Elskede“ fortræffelig passer til en ung Mand, der giver sine Følelser et stormende Udtryk i Smag med Rousseaus *La nouvelle Héloïse* eller Goethes *Werther*, Bøger, der den Gang satte Ungdommens Sind i Svingning, medens Brevene mindre godt synes at kunne stamme fra den ikke længere helt unge Mester, der har skrevet saa modne og mandige Værker som *Eroica*-Symfonien og *Fidelio*, og for hvem Kunsten spiller en saa stor og fremherskende Rolle. For Thayer er der endelig den Mislighed, at han for at faa Brevene henlagt til et senere Tidspunkt uden videre maa antage, at Beethovens Dagsangivelser er forkerte (en Uagtsomhed ved Brevenes hurtige Nedskrivning er jo meget vel tænkelig, men det vilde være heldigere, om den, der vil benytte

[1]) Se: „Die unsterbliche Geliebte Beethovens“. (1891).

[2]) I denne Forbindelse at fremhæve en enestaaende Udtalelse fra en Slægtning af Giulietta, gaaende ud paa, at Sonaten kun tilfældig blev tilegnet hende, synes lidet betydningsfuldt.

Brevene, som Thayer gør det, ikke straks behøvede at forandre deres Datering).

Imidlertid, der hviler over disse Breve et gaadefuldt Slør, og næppe nogensinde vil Musikhistorikerne blive i Stand til at drage det til Side[1]). Men Brevene selv, de eksistere, om deres Ægthed er der ingen Tvivl, de tælles blandt de herligste Vidnesbyrd om Beethovens lidenskabelige Kunstner-Natur, der er os opbevarede udenfor hans Kompositioner. Til hvem de har været rettede, er vel nu ogsaa af mindre Interesse, hvornaar de er skrevne har det langt større Betydning at erfare; vi er tilbøjelige til at antage det tidligste Tidspunkt. Men, som sagt, afgørende Beviser for en saadan Antagelse vil der sagtens aldrig kunne tilvejebringes.

Her følger da et Uddrag af Brevene:

Den 6. Juli om Morgenen.

Min Engel, mit Alt, mit Jeg! — idag kun nogle Ord og det med Blyant (med din) ..., hvorfor denne dybe Sorg, hvor Nødvendigheden taler. — Kan vor Kærlighed bestaa anderledes end ved Opofrelser, ved ikke at forlange alt; kan du forandre det, at du ikke helt er min og jeg helt din? ... Kærlighed fordrer Alt og med fuld Ret, saaledes gaar det dig med mig og mig med dig — kun glemmer du altfor let, at jeg maa leve for mig selv og for dig. Min Rejse var skrækkelig. ... Dog havde jeg tildels atter Fornøjelse deraf, som altid, naar jeg lykkeligt har overstaaet noget. — Og nu hurtigt fra det Ydre til det Indre. Mit Bryst er fuldt af alt det, jeg vilde sige dig, ak, der gives Øjeblikke, hvor jeg synes Sproget slet intet ævner. — Vær glad — Bliv ved at være min trofaste, eneste Skat, mit Alt, saaledes som jeg bliver dig tro — det øvrige tilskikke Guderne, hvorledes det maa og skal blive med os.

Din trofaste Ludwig.

Mandag Aften den 6. Juli.

Du lider, du mit dyrebareste Væsen! — — Du lider, ak, hvor jeg er, er du hos mig ... hvilket Liv!!!! saaledes!!!! uden dig. —

[1]) I denne Retning udtalte Dr. Kalischer sig ogsaa til nærv. Forf. i Berlin i 1896. — Skønt selvfølgelig ikke afgørende kan det dog endnu fremhæves — hvad ingen af de nævnte Forskere ses at have gjort — at Skriften i „Liebesbrief“et meget stærkt tyder paa, at det stammer fra Beethovens yngre Aar. Uagtet det jo er skrevet i et sjælelig stærkt bevæget Øjeblik, er Skriften langt mere klar, behersket og omhyggelig, ja man kan tilføje læselig end den, Beethoven skrev senere hen. Den første Side hidsættes; men Skriftkyndige bør studere selve Aktstykket i Berlins kgl. Bibliothek.

Am 6ten Juli
Morgends. —

Mein Engel mein alles
mein Ich. — nur einige
Worte heute, und zwar mit
Bleystift — (mit deinem) erst bis morgen ist
meine Wohnung sicher bestimmt,
welcher nichtswürdiger Zeit=
Verderb in d. g. — warum
dieser tiefe Gram, wo die
Nothwendigkeit spricht —
kann unsere Liebe anders
bestehn als durch Aufopferungen,
durch nicht alles Verlangen,
kannst du es ändern, daß du
nicht ganz mein, ich nicht
ganz dein bin — Ach Gott

Fig. 55. Første Side af Brevet til „den udødelige Elskede“.

Jeg maa græde, naar jeg tænker paa, at du sagtens først paa Lørdag faar Bud fra mig ... hvor meget du end elsker mig — højere elsker jeg dog dig — ak Gud, saa fjærn! saa nær! er vor Kærlighed ikke et sandt Himmelslot, og saa fast som Himlens Befæstning.

God Morgen — den 7. Juli.

Straks naar jeg vaagner, drages Tankerne mod dig, min udødelige Elskede; — snart glade, snart triste, ventende Skæbnens Bestemmelse, om den bønhører os. — Leve kan jeg kun enten helt med dig eller sletikke, ja, jeg har besluttet at flakke om i Verden[1]), indtil jeg kan flyve i dine Arme og helt føle mig hjemme hos dig — og da lade min Sjæl omgivet af dig stige op i Aandens Rige ... Aldrig kan en anden eje mit Hjærte — aldrig, aldrig! O Gud, hvorfor maa man bort fra hvad man elsker saaledes — og dog er mit Liv i V. (Wien?) ligesom nu et kummerligt Liv. Din Kærlighed gjorde mig paa en Gang til det lykkeligste og ulykkeligste Menneske. I min Alder kunde jeg vel trænge til Ro og Jævnmod. Kan det bestaa med vort Forhold? Vær rolig, kun naar du rolig betragter vor Tilværelse, kan vi naa vort Maal: at leve sammen. — Vær rolig — elsk mig — idag — igaar — hvilken Længsel med Taarer efter dig! — dig, mit Liv — mit Alt — lev vel! — oh, elsk mig altid, miskend aldrig din elskede L(udvigs) trofaste Hjærte.

Evig din,
evig min,
evig vi to. —

Disse Brevstykker være nu skrevne til Julie Giucciardi eller ej, utvivlsomt er det, at den „Sturm- und Drang“-Tone, som gaar igennem dem, er den samme som vi møder i Beethovens Kompositioner i dennes Gennembrudstid (Aarene 1801—3). Særlig den Julie Giucciardi tilegnede *cis-moll*-Sonate er i denne Henseende betegnende; det er den første i Sonaternes Række, i hvilken Beethoven bryder med den overleverede Form. Som bekendt begynder Sonaten ikke med den traditionelle Allegro; dens første Toner er de langsomme, dystre Mollklange, over hvilke den første Adagio-Sats opbygger en melankolsk Melodi. Hele denne Sats er formet som en lang, tungsindig Elskovssang, om nogen tematisk Ud-

[1]) Beethoven beskæftigede sig paa den Tid med slige Planer.

arbejdelse er der ikke Tale. Og ligesaa indadvendt sværmerisk som dette Stykke er, ligesaa vildt og utæmmet stormer Lidenskaben i den sidste Allegro. Imellem disse to Stykker findes den lille Allegretto, et venligt, men vemodigt Minde om fordums Dage, „en Blomst mellem to Afgrunde“, kalder Fr. Liszt det.

I Sandhed, denne Sonate kunde med Rette kaldes „Fantasi-Sonate“, og dette var ny Musik, som maatte forbavse Verden og som bebudede mærkelige Ting. I samme Retning pegede ogsaa den bevægede, dramatisk anlagte Sonate i *d-moll* (op. 31, II) og den Grev Waldstein tilegnede *Sonate grande* (*C-dur*, op. 53), der var større anlagt, mere klavermæssig, mere idérig og poetisk end nogen hidtidig Klaversonate.

Denne Sonate, i hvilken Beethovens unge Mesterskab saaledes kommer til Udfoldelse, er samtidig med det store, berømte Værk, der er det mægtigste Udslag af denne Overgangsperiode: *Eroica-Symfonien* (Nr. 3 i Es-dur).

Beethoven har selv i en Samtale (1823) indrømmet, at det var General Bernadotte, der først gav ham Idéen til denne Symfoni. Bernadotte var i 1798 Gesandt i Wien og foreslog da Beethoven at skrive en Symfoni med Førstekonsulens Helteskikkelse som Midtpunkt[1]). Beethoven, hvis Sjæl var lige brændende for Heltemod og for Frihed, og som i Buonaparte saa den ideale Helt, der skulde føre Revolutionens store Idéer ud i Verden, blev straks greben af denne Opgave. Endnu følte han sig ikke stærk nok til at løse den, men i de følgende Aar opstod dog Skitser til Symfonien, og stadig var Beethovens Tanke rettet paa Buonaparte, thi han saa intet mistænkeligt i, at denne lod sig vælge til „livsvarig“ Konsul, tværtimod, han „skattede ham højt og sammenlignede ham med de romerske Konsuler“. I Sommeren 1803 — efter at have øvet sine Kræfter paa Værker som Symfonien i D-dur, de foranciterede Klaver-Sonater og Violin-Sonaten op. 47 (*Kreutzer-Sonaten*) — tog Beethoven for Alvor fat paa Symfonien, i forholdsvis kort Tid tilendebragte han den, medens han boede paa Landet i Oberdöbling, og henimod Foraaret var Symfoniens endelige Udarbejdelse afsluttet.

[1]) Grove mener, at det maaske snarere var Violinisten Kreutzer (hvem Beethovens berømte Sonate tilegnedes), der først gav Beethoven Idéen til Symfonien. Det kunde se meget plausibelt ud, men Grove kan intet anføre, der støtter denne Gisning.

Paa Symfoni-Partiturets Titelblad stod den Gang kun de to Navne *Napoleon Buonaparte* og *Luigi van Beethoven*, imellem dem var ladet et tomt Rum, som aldrig skulde blive fyldt ud. Thi — som Ries fortæller — da Beethoven fik at vide, at Napoleon havde ladet sig vælge til Kejser (den 2. Decbr. 1804), blev han rasende og udbrød: „Saa er han da ikke andet end et almindeligt Menneske; nu vil han ogsaa søndertræde Menneskerettighederne og blive en Træl af sin Ærgærrighed … en Tyran.“ Og med disse Ord sønderrev han Titelbladet og kastede det paa Gulvet. Paa det sammenklæbede Blad udraderede Beethoven senere Buonapartes Navn, gav Symfonien den mere almindelig holdte Titel: *Per festeggiare il sovvenire di un grand uomo*, og tilegnede den til Fyrst Lobkowitz. Naar denne, vistnok paalidelige, Beretning viser, hvor streng en Idealist Beethoven var paa det politiske Omraade, saa beviser selve Symfonien, hvilken mægtig Kunstner han nu var ifærd med at blive paa Musikens Omraade. Med denne Symfoni er Beethoven i Virkeligheden naaet ind i en hel anden Verden end den, i hvilken hans symfoniske Forgængere bevægede sig. Der er et gabende Svælg befæstet mellem *Eroica*-Symfonien og selv de Symfonier, i hvilke Haydn og Mozart allermest og stærkest lader deres Individualitet komme til Orde. Dette er for første Gang „den absolute, den hele Beethoven, hos hvem næsten alt Spor af den gamle Tid er udslettet“.

Allerede i det udvortes springer Forskellen fra Forgængerne i Øjnene: Symfonien har en langt større Udstrækning end nogen forudgaaende, denne uvante Længde skræmmede straks; den taler et mere koncist, mere mægtigt og slaaende Sprog; dens Rytmik er friere og mangfoldigere; dens Harmonik og Modulationer forbløffende nye og dristige; den instrumentale Iklædning rigere og valgt med en ukendt Farvesans. Paa Grund af de udvidede Former er Overskueligheden ikke saa let som forhen; flere Motiver end de tilvante to skydes ind og alle vinde de deres særlige Betydning i den imponerende Modulationsdel, der gøres til Satsens Midtpunkt, medens samtidig Kodaen faar en ukendt Udstrækning og Betydning. I disse to Afsnit udvikles der en høj Kunst. Motiverne føres sammen i dramatisk Kamp, og Udviklingen sker gennem skarpe Modsætninger og med en hensynsløs Energi, der stiger til en hidtil uanet Magt i den berømte Kulmination:

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

V. S.

osv.

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf <

osv.

Til en saadan Indledningssats kendte Symfoniens Historie intet Sidestykke. Saalidt som til den følgende *Marcia funebre*, der, langt mere end en reel Sørgemarsch, breder sig og klinger ud i en ophøjet vemodsfuld Klage-Fantasi. Fremmedartet var ogsaa den urolig tumlende *Scherzo*, den første ægte „Beethovenske“, i hvilken han har fjærnet sig milevidt fra Udgangspunktet i Menuetten. Og endelig, hvad var der tilbage af Mozarts og Haydns muntre Finaler i den sære, bredt udførte og kunstfulde Variationsrække, der slutter *Eroica* og som fra *g-moll*satsen

sempre f

sf sf

osv.

sf sf

og endnu mere fra *Poco Andante*

osv.

osv.

p < f < f

con espressione

tager en pathetisk Flugt, former sig som en triumferende Jubelsang, der lader tidligere Symfoniværker saa langt tilbage, at man næppe nok begriber, at kun saa faa Aar adskiller dem i Tiden fra den.

Og dog ligger Forskellen fra Forgængerne endnu dybere end i dette mere Udvortes og lettere Anskuelige. Med sin Symfoni vil Beethoven noget helt andet, noget langt større end hine; han vil ikke nøjes med at underholde ved Vid, Opfindsomhed eller med at vække Skønhedsindtryk, ikke med at udsynge sin rent personlige Glæde eller Sorg. Nej, han vil — og dette er det mest nye — gribe selve Tidens Aand, selve det, der rører de aarvaagne, de klarest seende og stærkest følende Aander, han vil saa at sige skildre Verdenshistoriens Udslag paa det aandelige Felt. Et saadant Maal havde ingen Musiker vovet at sætte sig. Det var en kunstnerisk Revolution at ville skildre alene gennem Toner, ved Orkestrets Klange Menneskehedens Hymne til den nye Frihedshelt, eller den Kampens og Sejrens Tid, i hvilken man selv omtumledes. Og denne Revolution kom omtrent uden Forberedelse og virkede derfor saa meget mere imponerende. Uventet varsler Hornraabene i *Eroicas* Begyndelse en ny Tid ind, i hvilken der for Instrumentalmusiken skulde aabne sig store ukendte Felter. Beethoven viste sig selv at være Mand for at opdyrke dem.

Naar man nu opkaster det Spørgsmaal, om Beethoven allerede paa dette Tidspunkt af sit Liv og Udvikling mægtede fuldt at løse den vældige Opgave, han havde sat sig i *Eroica*-Symfonien, da sigter man ikke derved til det rent musikalske, thi, som vi har fremhævet det, her udfolder Beethoven et imponerende Mesterskab. Nej, det Spørgsmaal, som er drøftet selv af dem, der er fulde af Beundring for Mesteren, den Indvending, der er rejst, angaar dette, om *Eroica*- Symfonien i Sandhed i hele sin Udstrækning svarer til sit Helte-Navn, med andre Ord, om den Egenskab der særlig kendetegner de senere Beethovens Symfonier, det ejendommelige nære Sammenhæng (musikalsk og psykologisk) mellem de enkelte Satser, hvorigennem Værkets fuldendte Helhedspræg skabes, om det allerede findes i denne første radikalt Beethovenske Symfoni. Om de to første Stykker hersker ingen Tvivl; disse Satser er paa det nøjeste knyttede til hinanden og over begge Tonedigtninger svæver tydelig Helte-Skikkelsen. Men naar Sørgemarschen klinger ud, naar vi har oplevet Heltens tragiske Fald, da er i Grunden *Eroica* til Ende; genialt er det store Menneskes Kamp

mod Livets hæmmende Magter, dets Fald eller Nederlag i Kampen skildret i et Billed, der bevæger til end dybere Medfølelse [1]), naar man mindes, at Beethoven skrev denne Symfoni ikke længe efter Heiligenstadt-Testamentet, af hvis kærnefulde Ord mangt et kunde staa som Motto til *Eroicas* Toner. Beethoven er — sig selv ubevidst — den *grand uomo*, hvis Heltekvad og Sørgemarsch Symfonien udsynger.

Men naar dette er Tilfældet, staar man lidt raadvild overfor de følgende Dele af Symfonien: Scherzoen og den første Halvdel af Finalen; — det synes som om Beethoven har sluppet sit Værks Hovedtanke og først er vendt tilbage til den ved Finalens sidste Halvdel, der danner en stoltsvungen Helte-Apotheose. De mellemliggende Afsnit har været Genstand for talrige Fortolkninger, der oftest har søgt at bringe dem i Harmoni med Symfoniens Hovedidé enten ved at indsnævre denne unaturligt som Marx [2]) gør det eller ved ganske vilkaarlige og saare mærkelige Udlægninger som allersenest Felix Weingartners [3]).

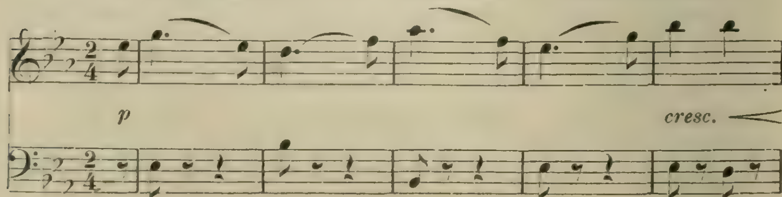
Naar man vil være ærlig, maa man imidlertid erkende, at *Eroica* mangler det fulde Helhedspræg, idet Scherzoen og de første af Finalens Variationer over et Thema, som Beethoven tilmed før havde benyttet [4]), falder daarlig i Traad med Symfoniens Idé og bryder dens Stemning — den musikalske Værdi selvfølgelig ufortalt.

[1]) Jfr. herved Rich. Wagners „Programmatische Erläuterungen zu B.s heroische Symphonie".

[2]) Marx vil henføre hele Symfonien til Krigshelten og ser da i Scherzoen Larmen og Lystighed paa Lejerpladsen; men selv ved en saadan Begrænsning af Symfoniens Idé falder denne Lystighed umiddelbart efter Heltens Fald lidt mærkværdig.

[3]) Weingartner, der har det samme videre Syn paa Symfonien som her er fremsat, vil i Scherzoen se: Et Billed af de Mennesker, der løber om kun beskæftigede med sig selv, som med en Spøg eller med Ligegyldighed gaar det Ophøjede forbi eller i det højeste mindes det med en tonende Fanfare (se den iøvrig interessante Bog: „Die Symphonie nach Beethoven").

[4]) Themaet er oprindelig Basstemmen i denne Sats af Prometheus-Musiken:



Det synes urimeligt ikke at ville erkende dette, saa meget mere som ingen kunde vente, at den unge Mester med ét Slag skulde kunne fuldbyrde den revolutionerende Gerning, han var kaldet til. Hvad han har ydet i Storværket *Eroica* aftvinger alt Beundring og Beundringen øges snarest, naar man bliver Vidne til, hvorledes han ihærdig i de kommende Værker arbejdede paa og virkelig naaede til at overvinde den Brøst, *Eroica* led under.

Overfor dette Stor-Værk stod Publikum og Kritik i Begyndelsen lige uforstaaende, ja selv Beethovens nærmeste Tilhængere forbløffedes over dets Nyhed og Dristighed. Meget ilde var det saaledes nær gaaet den unge Ries, der paa en Prøve mente, at Hornene faldt galt ind paa det berømte dristig dissonerende Sted:

Violini. *tutti*

pp *f* osv.

Corni pp

Beethoven „sendte ham et rasende Blik og det var ikke langt fra, at han havde faaet en Ørefigen“. Da Symfonien kort efter spilledes paa en af Beethoven dirigeret Koncert, udbrød en utaalmodig Tilhører: Jeg vilde nok give en Kreutzer til at dette her snart hørte op. Og Kritiken (i Leipziger Musikbladet) kalder Symfonien „en lang og

ff

osv.

og derefter benyttet i Variationerne for Piano (op. 35) og i en „Kontradans“.

yderst vanskelig Komposition, egentlig en meget vidt udført, dristig Fantasi, der vilde vinde meget, hvis Komponisten kunde beslutte sig til at forkorte den og bringe mere Lys, Klarhed og Enhed i det Hele".

Beethovens Ligegyldighed overfor en saadan Kritik kunde imidlertid kun bestyrkes, naar han netop nu saa, hvorledes Symfoni Nr. 2 (D-dur), der ogsaa var udskreget som et forvirret Værk, var ifærd med at vinde Yndest, ja foreholdtes selve Komponisten som et efterfølgelsesværdigt Mønster[1])! Af den Modtagelse Symfonien havde faaet, lod Beethoven sig dog bestemme til at tilføje det trykte Partitur en italiensk Anvisning paa at spille denne Symfoni, der med Vilje er skrevet saa lang, i Begyndelsen af Koncert, højst indledet af en Ouverture, Arie, Koncert el. lignende. —

Forinden Beethoven imidlertid skred videre paa „den nye Vej", han ifølge sit eget Udsagn nu vilde betræde, og som han særlig var slaaet ind paa i *Eroica*-Symfonien, stilledes der ham en Opgave i en anden Musikgenre: Kompositionen af en Opera, den eneste han kom til at skrive.

Beethovens Forhold til Theatret var af noget ældre Dato; allerede i Bonn havde han jo komponeret en „Ritterballet", og i Wien blev, som foran nævnt, hans første sceniske Arbejde atter en Ballet: „*Die Geschöpfe des Prometheus*", der opførtes i Marts 1801. At Beethoven snart efter traadte i et nærmere Forhold til Theatret skyldtes mærkværdig nok den i Kap. V omtalte Schikaneder. Denne foretagsomme Mand, der altid var og maatte være paa Benene for at skaffe sig Sukcesser, haabede sagtens, at Beethoven, der nu snart havde samme Ry som Mozart, skulde kunne hjælpe ham til en ny *Trylleføjte*-Sukces. Beethoven gik ind paa Schikaneders Forslag om at skrive en Opera til dennes Tekst. Om deres Samarbejde véd man ikke meget andet, end at Beethoven fik Fribolig i Theatret[2]), at han i November 1803 begyndte paa Operaen, at den aldrig blev færdig og at Beethoven derfor atter maatte forlade sine Theaterstuer.

[1]) At Stemningen overfor Beethoven saaledes efterhaanden og stadig mere ubetinget slog over i Beundring eller i hvert Fald i Respekt, skyldtes i væsentlig Grad den Mand, der paa denne Tid overtog Ledelsen af den toneangivende Leipziger Allgemeine Musikzeitung: Friederich Rochlitz (1769—1842).

[2]) Dette Forhold er Grunden til, at Oratoriet: *Christus am Oelberg* opførtes i Theater an d. Wien (Schikaneders Scene) i 1803. Dette Oratorie er et af de faa af Beethovens større Værker, der saa temmelig er gaaet i Glemme uden at efterlade sig noget Spor og ej heller har noget særlig Krav paa at bevares.

Allerede det følgende Aar kom Beethoven imidlertid igen i Forbindelse med det samme Theater, og muligvis var det ogsaa nu Schikaneder der foranledigede den nye Chef, Baron v. Braun, til at henvende sig til Komponisten. Paany rykkede Beethoven ind i Theaterbygningen og var nu en jævnlig Tilhører ved det „herlig florerende“ Theaters Operaforestillinger. Særlig fængslede ham Cherubinis og Méhuls Værker, der just paa denne Tid begyndte at henrykke hele Wien. „Han plantede sig da tæt ved Orkesteret og holdt ud til det sidste Buestrøg ... naar en Opera derimod ikke tiltalte ham, gjorde han allerede efter første Akts Slutning højre om og gik sin Vej ... men mærkelig nok kunde paa den anden Side en rigtig ynkelig daarlig Musik berede ham en sand Svir, hvilket han da ogsaa proklamerede ved en brølende Latter“ — (Seyfried).

Nogen egentlig dybere Interesse for Operamusik besad Beethoven næppe. Han bedømte saaledes *Don Juan* strængt, idet han ikke saa paa det dramatisk geniale i Musiken, men lagde Vægten paa det — efter hans Opfattelse — etisk forkastelige i Stoffet. Da han nu altsaa selv skulde vælge et Stof, foretrak han blandt de mange Sujetter, der forelagdes ham, et der tiltalte hans dybe, sædelige Bevidsthed, medens han ikke tog videre i Betragtning, at Stoffet kun rummede forholdsvis lidet dramatisk.

Fidelio (eller som Operaen oprindelig hed *Leonora*) var behandlet før, dels (1798) af den franske Sanger og Operakomponist Gaveaux, dels nylig (1804) af Italieneren Paër. Teksten, der ligger til Grund for Gaveaux' og Beethovens Operaer var forfattet af Bouilly, bl. a. ogsaa Cherubinis Librettist, og havde Titlen: *Leonore ou l'amour conjugal.* Operaens Motiv: Hustruen, der i opofrende Kærlighed sætter sit Liv paa Spil for at redde sin Husbond, der uskyldig er indespærret som livsvarig politisk Fange, var ret egnet til at begejstre Beethoven, hvis Hjærte altid slog varmt for store „dydige“ Handlinger i Frihedens Tjæneste.

Fidelio skulde imidlertid blive Beethoven et Smærtens Barn[1]). I Hetzendorf blev Operaen, der havde været ret længe under Arbejde, gjort færdig, og den 20. November 1805 opførtes den paa

[1]) Intet Værk har sagtens voldt Beethoven saa megen Ærgrelse som dette, skriver Stephan Breuning. Naar Schindler etsteds benævner Operaen Beethovens *enfant de prédilection,* indeholder dette ikke en Modsigelse til Breunings Ord — thi Kunstnere har mere end en Gang just foretrukket de Værker, hvis Frembringelse og senere Skæbne har voldt dem mest Møje og Besvær.

Theater an der Wien. Forholdene var den Gang saa lidet gunstige som mulig for en Operapremière. Hovedstaden var besat af Napoléons Tropper; Wiens Adel havde fulgt sin Kejsers Eksempel og havde forladt Byen; det bedste Theaterpublikum — og sagtens mange af



Fig. 56. Anna Milder-Hauptmann.

Beethovens særlige Velyndere — var saaledes borte og det tiloversblevne Borgerskab havde næppe Sans for den ny Opera under disse Forhold. Faktisk er det da ogsaa, at Theatret vilde have staaet temmelig tomt ved første Opførelse af *Fidelio*, hvis ikke en Del franske Officerer havde givet Møde, dog selvfølgelig ikke saa meget af Interesse for Beethovens Værk, som for at more sig ved et Theater-

besøg. Naar nu hertil kom, at Udførelsen, navnlig for Mandsrollernes Vedkommende lod meget tilbage at ønske, forstaar man, at *Fidelio* ikke blev nogen Sukces trods Anna Milders (senere Hauptmanns) udmærkede Fremstilling af Fidelios Rolle, hvilken Beethoven havde skrevet for hende.

Opførelsen havde imidlertid ogsaa belært Beethovens Venner om, at hans Partitur var for omfangsrigt og vidtspundet til at holde Interessen vedlige, og Fyrst Lichnowsky søgte da at overtale Beethoven til at foretage de nødvendige Forkortelser. „Omendskønt Beethovens Venner var fuldstændig forberedt paa en Kamp med ham, havde de dog aldrig set ham i saadan en Ophidselse, og uden den fine, svagelige Fyrstinde, der var som en anden Moder for Beethoven og anerkendtes som saadan af ham, vilde hans Venner vistnok aldrig være naaet til noget Resultat i dette i og for sig tvivlsomme Foretagende.“ (Tenoristen Röckels Beretning)[1]. Da Sagen imidlertid var bragt i Orden og Forkortelserne fastslaaede, var ingen gladere end Beethoven.

Operaen var oprindelig i tre Akter; nu blev den indskrænket til to, idet hele Numre gik ud og andre blev beskaarne. Og hvad der skulde faa endnu mere Betydning: Beethoven komponerede en ny Ouverture: den berømte, der nu kaldes *Leonore-Ouverture Nr. 3* (i C-dur). I denne Skikkelse opførtes *Fidelio* den 29. Marts 1806. Denne Gang blev Operaen optaget med stor Velvilje fra Publikums Side og Besøget i Theatret var ogsaa særdeles godt — de to Gange den spilledes. Thi oftere kom *Fidelio* ikke paa Repertoiret ved denne Lejlighed. Grundene dertil, der berettes forskelligt[2]), synes nærmest at maatte søges hos Beethoven selv.

Fidelio hvilede nu i hele otte Aar. Det var da tilfældige Omstændigheder, der foranledigede Genoptagelsen. Nogle Sangere ønskede at benytte den til deres Beneficeforestilling og bad Beethoven, der paa den Tid, som vi senere skal se, var særlig populær i Wien, om Tilladelse dertil. Denne vilde han dog kun give paa den Betingelse, at Operaen underkastedes endnu en Omarbejdelse.

[1]) Se Thayer, II, p. 294.

[2]) Ifølge en Beretning havde Beethoven, hvis Mistænksomhed jo let vaktes, faaet den Tanke, at man bedrog ham med Hensyn til Tantièmen, paa hvilken han havde gjort særlig og maaske urigtig Regning. I sit Raseri tog han da Partituret tilbage. Efter Breunings Angivelse var det Beethovens Fjender, deriblandt navnlig Theaterfolk, hvem hans uforbeholdne Ytringer havde krænket, der ved Chikanerier foranledigede, at *Fidelio* henlagdes.

Theaterregissøren, Treitschke, skrev tildels Dialogen om og indlagde enkelte Sangstykker; Beethoven omkomponerede nogle Numre og strøg andre, og endelig — thi Arbejdet gik ikke hurtig fra Haanden paa denne Tid, hvor andre store Kompositioner og forskellige Koncerter optog Mesterens Interesse — blev da *Fidelio* færdig og 1814 opført i den Skikkelse — eller dog omtrent i den Skikkelse — i hvilken vi nu kender den. Til denne Forestilling, der vakte „stort Bifald", havde Beethoven ogsaa planlagt en ny Ouverture, der dog først blev færdig til en følgende Opførelse; det er den, der nu i Reglen benyttes og betegnes som Ouverture til *Fidelio* (i *E-dur*)[1]. Med hver Forestilling „steg Bifaldet" og *Fidelio* gik over til at blive en fast og populær Bestanddel af det tyske Operatheaters Repertoire. —

Med *Fidelio* forsvandt ingenlunde Operaplanerne af Beethovens Liv; tværtimod, der dukker stadig Projekter op, dels tilbyder man Beethoven Tekster, dels søger han dem selv. Der tænkes paa Bearbejdelse af Shakespearske Tragedier som *Macbeth* og *Romeo og Julie*, eller paa selve Goethes *Faust*, man møder Navne paa ansete Poeter som Theodor Körner (med hvem en Opera: *Heimkehr des Odysseus* var paatænkt), Fouqué, Grillparzer som udsete til Tekstforfattere. Men af alt dette bliver der intet Resultat. Beethoven er stadig søgende, stadig vragende og ubeslutsom.

Allerede dette Faktum taler ret tydelig om, at Beethoven ikke var nogen ægte dramatisk Komponist. En saadan vakler ikke saa længe, han finder uden altfor megen Vanskelighed sit Stof, der let former sig scenisk for ham. Hellere griber han et Stof for at se hvad han dramatisk kan faa ud deraf, selv om saa Sagen skulde mislykkes for ham, end han vejer og atter vejer det, lige indtil han har tabt Interessen for det og Troen til det.

Noget ægte dramatisk Værk er *Fidelio* heller ikke bleven. Sjælemaleriet deri (en Side af det dramatiske Kunstværk) er vel ypperligt og navnlig er Hovedfiguren Leonora skildret med genial Forstaaelse og inderlig Sympathi, men *Fidelio* er for store Partiers Vedkommende udarbejdet med Instrumentalkomponistens Omhu for Enkelthederne og uden Sans for at bringe Flugt, Liv og Bevægelighed paa Scenen. En Del Overflødighed rummer især Begyndelsen af Operaen: lidet underholdende Arier og Ensemblenumre, der

[1]) Et fint, nobelt Musikstykke, der dog ikke staar i nogen nærmere Forbindelse med Operaens Indhold og som mere end noget viser Paavirkning fra Cherubini.

fremstiller Skikkelser, der i og for sig kun har underordnet Interesse i Operaens Handling og, som Beethoven ikke har magtet (eller lagt Vægt paa) at give individuelt Liv. Man har tvistedes om, hvorvidt *Fidelio* er paavirket af Cherubinis, af Beethoven saa beundrede Operaer: i disse Operaens første Scener er den franske Komponists Indflydelse i hvert Fald ganske tydelig; kun at Beethoven ikke overalt har naaet Cherubinis anskuelige pointerede Udtryksmaade. Og i det Hele taget er ikke blot Stoffet (en Befrielseshistorie) men ogsaa Behandlingen lige til Instrumentationen saa beslægtet med Cherubinis Operaer, at disse ialtfald fra Begyndelsen af synes at have været Beethovens Forbilleder [1]).

Snart tager imidlertid Beethovens Opera en Fart, der giver den en sand dramatisk Kraft og hæver den højt op over den Sfære, i hvilken den kloge og kyndige, men geniløse Cherubini bevæger sig. Finalen af 1. Akt med det rørende Fangekor (bygget over et oprindelig til en Klaverkoncert bestemt Motiv) og Konfliktens Forberedelse er en ypperlig Indledning til den sidste afgørende Akt, der aabnes med det gribende Forspil, der i Forening med den følgende Arie saa ypperlig skildrer Florestans Situation og Stemning. Den følgende melodramatiske Scene og den berømte „Gravduet“ (Leonore og Fangevogteren Rocco) driver Handlinger frem til den Kvartet, der rummer Katastrofen, og som bringer et af de mest dramatiske Momenter, Operalitteraturen har at opvise. Alt er da spændt til det yderste; Leonore har vist sin Offervillighed ved at kaste sig foran Florestan for at beskytte ham mod hans Avindsmand Pizzaros Dolk — *Tödt' erst sein Weib* — disse Ord har just i ét Glimt kastet et helt nyt Lys over Situationen — Pizzaro betænker sig nogle Sekunder, men griber saa sin Pistol for at skyde Leonore ned. Hele vor Opmærksomhed er henvendt paa hendes Skæbne, i største Spænding afventer vi, hvad der vil ske .... Da klinger Trompetfanfaren, der bebuder Guvernørens Ankomst, et Befrielsessignal, der paa engang bringer Florestan og Leonore Frelse og Tilskueren Frigørelse for hans opspændte deltagende Stemning.

Digtningen og Beethovens geniale Musik har givet denne Scene

[1]) Altfor ubetinget tør denne Paavirkning fra Cherubini vel ikke hævdes, men betegnende er det dog, at der blandt Skitserne til *Fidelio* findes Brudstykker af *De to Dage* afskrevne med Beethovens egen Haand (se Katalog over Udstillingen ved Beethoven-Festen i Bonn 11—15. Maj 1890, p. 47).

en saa stærkt gribende dramatisk Kraft, at den alene vil bevare *Fidelio* for Glemsel. Men iøvrigt maa man give Nohl Ret, naar han siger: „... i Musiken til *Fidelio* hersker ikke hint fuldt ud fri Vingeslag, som vi er vant til hos denne Mester ... ja den, der helt har levet sig ind i hans Instrumentalmusik, vil have den uafviselige Følelse af, at Arbejdet virkelig er faldet den Helt, der forrettede denne Daad, vanskeligt." *Fidelio* betegner da ikke nogen Revolution i Operaens Historie, saaledes som *Eroica* i Symfoniens.

Et selvstændigt Liv, uafhængigt af Operaen, har den omarbejdede Leonore-Ouverture Nr. 3 ført [1]). Den var helt gaaet i Glemme, da Mendelssohn opførte den i Gewandhauskoncerterne. Siden den Tid har Ouverturen været et af de moderne Koncertprogrammers stolteste Numre. Den rummer — som man med Rette har bemærket — hele *Fidelio*-Stoffet i langt mere dramatisk og rammende Form end selve Operaen. „Dette Værk er ikke mere en Ouverture, men selv det vældigste Drama" (Wagner). Maaske det bedste Bevis paa, at Beethoven var og blev Instrumentalkomponist og ikke var kaldet til Virksomhed for Operascenen!

Samtidig med — eller maaske umiddelbart efter *Fidelio* (Beretningerne er uoverensstemmende) [2]), skrev Beethoven den store *f-moll* Sonate op. 57, der tilegnedes hans Ven Grev Brunswick og senere af Forlæggere benævnedes *Appassionata.*

[1]) Interessant er det at sammenligne de to Ouverturer i *C-Dur* og erkende den andens Fortrin. — At benytte Ouverturen Nr. 3 som Mellemaktsmusik er som Wasielewski rigtig bemærker et groft Anstød mod den æsthetiske Følelse. Biografien I p. 299. — Ouverturen Nr. 3 blev iøvrigt mere medtaget af Kritiken end noget af Beethovens samtidige Værker: „Noget saa usammenhængende, grelt, forvirret, oprørende er absolut aldrig skrevet. — Nogle smaalige Indfald, f. Eks. en Posthornsolo — fuldender det ubehagelige, bedøvende Indtryk", saaledes hedder det i en Kritik, der tillægges Kotzebue. Cherubini skal have erklæret, at han for lutter Modulationer ikke kunde finde Ouverturens Toneart.

[2]) Ries angiver, at Sonaten komponeredes paa Landet i Döbling 1804. — Schindler, at den blev skrevet i et Træk under et Besøg hos Grev Brunswick 1806. Thayer antager, at Ries' Angivelse er den rette, og i hvert Fald findes Skitser til Sonaten i samme Hæfte, der indeholder Forarbejder til Fidelio.

Til ret Forstaaelse af denne Komposition og af de nærmest følgende endnu betydeligere Værker er det nødvendigt her at dvæle et Øjeblik ved Beethovens Sindstilstand og Livsforhold paa denne Tid.

Trist er det Billed, man efter de forskellige Beretninger kan danne sig af Mesterens Liv i Tiden omkring Opførelsen af *Fidelio.* Selve Indstuderingen af denne Opera havde skaffet ham en Række Bryderier og Vanskeligheder, som en mere smidig og mindre opbrusende Personlighed vilde have kunnet undgaa; thi i Virkeligheden var man snarest interesseret og gunstig stemt for den berømte Mesters Værk. Men han, der hidtil var kommet saa lidt i Berøring med de til alle Tider saa vanskelige Theatersangere, saa Uvilje og Drilleri i deres — ofte ikke helt uberettigede — Indvendinger mod hans vokale Fordringer til dem. Over Ubetydeligheder kunde han komme i sandt Raseri[1]). En saadan „Raptus“ fik Beethoven f. Eks., da Fagottisterne ikke var mødt fuldtallige ved en Prøve; han opfattede det som en Chikane, og paa Hjemvejen fra Theateret tordnede han ind ad Porten i Lobkowitzernes Palais: Lobkowitz' er nogle Æsler. Da nu Opførelsen af *Fidelio* ikke blev nogen Sukces, og da han dog tilsidst maatte rette sig efter Sangernes og Vennernes Raad, øgedes ganske naturlig den Mistillid til egen Evne, der af og til spores paa denne Tid.

I en anden Retning greb *Fidelios* Uheld ogsaa ind i Beethovens Forhold. Han havde ventet en solid Indtægt af dette Værk — og han trængte til en saadan. Det var ikke mere som i gamle Dage, da han fik, hvad han forlangte, nu da han skrev de store, vanskelige og lidet populære Kompositioner. Vel har Beethoven ingensinde lidt saaledes under Forlæggerkarrighed[2]) som f. Eks. Fr. Schubert, men til Tider havde han dog haardt nok ved at slaa sig igennem, og saaledes var det Tilfældet i denne Periode, ellers

[1]) Beethovens Misfornøjelse fremgaar bl. a. tydelig af disse Brevlinjer, skrevne til hans Ven Sangeren Sebastian Mayer (en Svoger til Mozart):

„...Saaledes at høre min Musik forhutlet! — Jeg kan ikke se andet end at det sker med Flid. Om Blæseinstrumenterne vil jeg slet ikke tale — men at alle *pp*, *cresc.* alle *decresc.* og *forte ff.* blev strøgne af min Opera! Ingen af dem blev jo spillede. Man taber al Lyst til at skrive videre, naar man hører det saaledes udført.“

[2]) Hans Brødre beskyldes for at have drevet en meget beregnende og ikke altid fin Handel med Beethovens Kompositioner, og han selv er derved undertiden kommet til at staa i tvetydigt Lys.

havde Beethoven næppe anmodet sin Broder Johan, der var blevet en velhavende Apotheker, om et Pengelaan, thi synderlig godt stod de to Brødre sig ikke med hinanden.

Naar nu til alt dette kommer Beethovens stadig, om end langsomt tiltagende Tunghørighed, saa forstaar man, at hans Sind var dybt nedtynget, at han bitter og mistroisk trak sig tilbage fra Menneskene, rugende over sine egne Tanker, tumlende med sine oprørte Følelser og sit lidenskabelige, hæftige Sind. Helt undgik han vel ikke det selskabelige Liv, men selv i Vennekredsene, hvor man højagtede ham, ja forgudede ham, kunde han ikke altid styre sin opfarende Vrede: da saaledes en Herre konverserede en Dame noget vel højt i Naboværelset til den Salon, i hvilket Beethoven en Aften fantaserede for en Skare Beundrere, sprang han pludselig op fra Flygelet og forlod Stuen med de Ord: „For saadanne Svin spiller jeg ikke."

Et godt Indtryk af Beethovens Sindsstemning i disse Aar faar man af et Brev fra Ries, hvori det hedder: „Tænk Dem, hvad Følelsen af at være ulykkelig maa være for ham med hans heftige Karakter — og dertil kommer saa Indesluttethed, Mistro ofte mod sine bedste Venner, og Ubeslutsomhed i mange Henseender. I Regelen er Omgangen med ham en sand Anstrengelse".

Saaledes levede og følte Beethoven, da han komponerede *Appassionata*-Sonaten, derfra den ubeherskede, voldsomt frembrusende Lidenskabelighed, der præger den. Siden Bachs Dage havde Klaveret ikke været Udtryk for et saa rigt og bevæget Sjæleliv. — Men tillige taler sagtens atter Beethovens stærke og letvakte Kærlighedsfølelse gennem Sonaten. Selv om det end aldrig sikkert kan fastslaas, at Brevene til „den udødelige Elskede" er rettede til Therese Brunswick, er det dog utvivlsomt, at han paa denne Tid har følt varmt for den unge, smukke Pige, til hvem, som alt fremhævet, Sonaten i *Fis-dur* op. 78 er tilegnet, ja man mener endog, at Beethoven har staaet i et Slags Forlovelsesforhold til hende, hvilket imidlertid pludselig er blevet brudt. Men fra hvis Side og under hvilke Forhold Brudet er sket, derom vides desværre intet. —

„I de sidste Par Aar hørte jeg op at leve stille og roligt og blev med Magt draget ind i Verdenslivet." Disse Linjer findes i et Brev fra Beethoven fra Begyndelsen af 1810. Der fulgte altsaa efter den første Tid, der nys er skildret, en anden muntrere og

livligere. „Selskabslivets Malstrøm“, som Beethoven etsteds taler om, havde grebet ham, hans Humør steg igen noget, han forsonede sig med Tilværelsen, vandt atter Tro paa sig selv og frembragte hurtig og i rigeligt Antal Værker, hvis Karakter i alt Fald tildels er Udtryk for en lysere Sindsstemning, og hvis Hensigt, saavidt



Fig. 57. Grevinde Therese Brunswick.

man kan skønne, delvis har været den igen at bringe ham i et nærmere Forhold til Publikum.

Denne lykkelige Vending i Sindelaget staar som saa ofte hos Beethoven i Forbindelse med en ny erotisk Oplevelse.

I den omstaaende Tegning vil næppe mange genkende Beethoven — og dog er det ham og ikke en veltjænt Købmand eller Embedsmand. Det er Beethoven, saaledes som han paa denne

Tid, da „Verden havde taget ham“, viste sig i de Wienske Selskabskredse og vel mest i det Hjem, hvor Tegningen er gjort og hvortil hans Kærlighed drog ham: det Malfattiske. I Datteren i dette rige Godsejerhjem, Therese Malfatti, der dengang „prangede i Ungdommens fulde Trylleri“, var Beethoven blevet forelsket. Til hende skrev han Melodier til Goetheske Digte, til hende sigter han, naar han til den Ven, der indførte ham i Huset, skriver: „Jeg kommer ved Middagstid i *Zum wilden Mann* i Prateren, og haaber der ikke at træffe vilde Mænd, men smukke Gratier“, og til hende sender han (medens hun bor paa Landet) et Brev, hvori Tonen er varm og hengiven, men mere afdæmpet end den, vi har lært at kende i Elskovsbrevene fra Ungdoms- og Gæringstiden: „Hermed faar De, kære Therese, det, som jeg har lovet Dem, og havde der ikke været de mest tvingende Forhindringer, saa havde De faaet endnu mere, forat vise Dem, at jeg altid gør mere for mine Venner end jeg lover. Glem ikke Klaveret eller Musiken overhovedet. De har et saa smukt Talent derfor, hvorfor saa ikke fuldt dyrke det? De, der har saa megen Følelse for alt skønt og godt, hvorfor vil De ikke anvende Deres Evne til i en saa skøn Kunst at erkende det Fuldkomnere, der atter straaler tilbage paa os selv?... Lev nu vel; jeg ønsker Dem Alt hvad der i Livet er godt og skønt. Tænk ofte og gærne paa mig — glem min Særhed. Vær overbevist om, at Ingen kan ønske Dem Livet gladere og lykkeligere end jeg ....“ Og til sin Ven skriver han: „Hils alle, som er dig og mig kære; hvor gærne vilde jeg endnu tilføje: og hvem vi er kære???? I det mindste for mit Vedkommende maa jeg nok sætte disse Spørgsmaalstegn!“ —


Fig. 58. Beethoven (efter Tegning af Schnoor von Carolsfeld).

Beethovens Tanker var ogsaa denne Gang rettede mod Ægteskabet. I en Notits, som Schindler har meddelt, udbryder Beethoven: Kun Kærlighed, ja kun den formaar at gøre dit Liv lykkeligere.

O Gud lad mig finde den, der kan bestyrke mig i Dyden og som kun tilladt er min."

Maaske staar det hermed i Forbindelse, at Beethoven i Slutningen af 1807 ansøgte Hoftheater-Direktionen om en Stilling som Theaterkomponist for, som han anfører i sit udførlige Andragende, „at kunne leve helt for sin Kunst, medens han hidtil har maattet kæmpe med Vanskeligheder af alle Slags. For ham har ikke Brøderhverv, men meget mere Interesse for Kunsten været Ledetraad paa hans Vej mod højere Idealer og mod Fuldendelse." Beethoven tilbyder derhos at levere „aarlig en stor Opera samt gratis en lille Operette(!) eller et Divertissement, Kor eller Lejlighedsstykke efter Direktionens Ønske og Behov".

Fra Direktionen modtog Beethoven et Afslag[1]), og med Therese Malfatti kom det senere til et Brud. Grunden hertil er ikke bekendt, men Nohl kan vel have Ret i sin Formodning om, at den heftige, uberegnelige Beethoven selv har fremkaldt det. Om hans oprørte Sindsstemning vidner Brevet til Vennen: „Din Meddelelse styrtede mig fra den højeste Henrykkelses Regioner dybt ned i Afgrunden. Er jeg da intet andet end din eller de andres Musikus? Saaledes i det mindste maatte jeg udlægge det ... Nej kun Saar bringer Venskab og lignende Følelser mig. Saaledes være det da, for dig stakkels B. gives der ingen udvortes Lykke; du maa skabe dig alt i dig selv; kun i den ideale Verden finder du Venner. Jeg beder dig, for at berolige mig, sige mig, om jeg selv har forskyldt Dagen igaar ..."

Kendskabet til disse Beethovens Livsforhold[2]) letter os Forstaaelsen af de paa denne Tid komponerede Værker.

[1]) Beethovens Forhold til Theateret afbrødes ikke med dette Afslag; selv om det aldrig senere førte til nogen Operakomposition, satte det dog saa betydningsfulde Frugter som Musiken til Goethes *Egmont* (1810), til Kotzebues Festspil: *Athens Ruiner* (1812), hvori de i Beethovens Produktion meget mærkelige, østerlandsk farvede Marsch og Dervischkor, endvidere Musik til samme Forf.s Pesther-Skuespil *König Stephan*, Slutningskoret af Treitschkes Sangspil *Gute Nachricht („Germania, Germania")* 1814, Musik til Dramaet „*Leonore Prohaska*" (1814), Slutningskor til Treitschkes Sangspil *Die Ehrenpforte („Es ist vollbracht")* og endelig Ouverture, Ballet og Slutningskor til „*Weihe des Hauses*" ved Aabningen af Josephstädter-Theateret (1822).

[2]) Hvortil endnu kan føjes, dels at Beethovens økonomiske Stilling atter bedredes, efter at han var traadt i Forbindelse med de store Musikforlæggere Clementi og Simrock — dels et paa Partituret til Rasumowsky-Kvartetterne

Efter *Appassionata*-Sonaten følger nemlig Arbejder, der dels er bestilte, som Kvartetterne (*F-dur*, *e-moll* og *C-dur*) op. 59, der er skrevne for Fyrst Rasumowsky — dels tager Sigte paa et større Publikum, som Violinkoncerten (tilegnet Stephan v. Breuning), hvilken han tilmed bearbejdede for Klaver, samt Klaverkoncerten i *G-dur*, der komponeredes 1806 eller 7 og spilledes af Beethoven ved en Koncert 1808, „forbavsende bravt og i det allerhurtigste Tempo“ (Reinhardt). Til denne Række Arbejder hører ogsaa Ouverturen til Collins Skuespil *Coriolan* (op. 62) og Messen i *C-dur* (op. 86), der var bestilt af Fyrst Esterhazy, blev komponeret 1807 og opført i Fyrstens Hjem [1]).

Der er altsaa nogen Grund til at antage, at Beethoven i disse Værker har villet skrive populært. At han derfor langtfra slog af paa sine kunstneriske Fordringer behøver næppe at tilføjes, men saadanne Stykker som Violin- og Klaverkoncerten, tildels ogsaa den geniale *Coriolan*-Ouverture, ved Siden af *Leonora*-Ouverture Nr. 3, Beethovens ypperste, peger allerede efter deres udvortes Karakter paa en Bestræbelse som den antydede. Og som man kunde vente det, er Indholdet lysere, mere harmonisk i disse Kompositioner, der er skrevne i den Tid, da Lykken atter syntes at skulle lyse paa Beethovens Livsvej. Hvad særlig Strygekvartetterne angaar, da kan man næppe i dem med Rette (som Nohl f. Eks. vil det) finde nogen synderlig Stræben efter det populære. Lad være at Themaerne, baade de selvopfundne og de laante „russiske“, har et ret letfatteligt Præg: Udarbejdelsen af dem, Kompositionernes hele Anlæg og Gennemførelse er alt andet end populær — tværtimod, Beethoven er her stedvis mere „lærd“ end i noget hidtidigt lignende

henkastet Udbrud: „Din Døvhed være ikke mere nogen Hemmelighed!“ — det kan — og er vel — et Stemningsudbrud, men betyder dog, at Beethoven i dette Øjeblik ogsaa paa dette Punkt er faldet noget til Ro og har resigneret.

[1]) Trods enkelte Skønheder (navnlig *Qui tollis peccata* og *Agnus dei*) hører C-dur-Messen ikke til Beethovens betydeligste Arbejder; den gør mere end saadant ellers er Tilfældet hos Beethoven Indtryk af at være et bestilt Arbejde og synes for nogle Afsnits Vedkommende ikke synderlig inspireret. Noget har det ogsaa trykket Beethoven, at Fyrst Esterhazy „var vant til at lade sig foredrage den store Haydns uforlignelige Mesterværker“. Wasielewski sammenfatter Dommen om Messen i disse Ord: . . . . „man faar det Indtryk, at Beethoven har stræbt efter at emancipere sig fra den overleverede Modus i Messekompositionen. Men den Omstændighed, at dette kun betingelsesvis er lykkedes ham, bibringer Værket en Ulighed i Stilen, der ikke er gunstigt for Helhedsvirkningen deraf.“

Værk. Han udvikler al sin kompositoriske Evne; „den bydende Vilje, den uindskrænkede Fremstillingskraft er det mest fremtrædende; Kvartetsymfonier kunde man kalde dette opus“ (Helm). Der føles i dem et virkeligt Slægtskab med *Eroica*, *B-dur*-Symfonien og med *Leonora*-Ouverturen; der hersker her den samme Knaphed og Fasthed og den samme Udarbejdelsens Energi. Og naar Mesteren saa træffende har betegnet den skønne Adagio (*E-dur*) i



Fig. 59. Schuppanzigh.

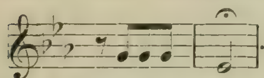
den anden af Kvartetterne, som hans Stemning ved Betragtning af den stjernebesaaede Himmelhvælving, føler man paa den anden Side uvilkaarlig, at han har været ret langt borte fra det populære, da han inspireredes til disse tre rige og indbyrdes saa forskelligartede Mesterværker. Og hvad siger Samtiden om disse „populære“ Kvartetter? Kritiken skriver: „De er dybt tænkte og fortræffelig udarbejdede, men i k k e a l m é n f a t t e l i g e — den tredje i *C-dur* alene undtagen.“ Schuppanzigh [1]) lo ved Prøven af nogle over-

[1]) Schuppanzigh (1776–1830), der kreerede alle de senere Beethovenske (og Haydnske) Kvartetter, var en født Wiener. Hans Spil udmærkede sig ved

raskende Vendinger og blev meget forbavset, da Beethoven oplyste ham om, at det var Alvor og ikke, som han troede, en „Vits“. Og endelig erklærede den da ansete Komponist Gyrowitz til En, der fortalte, at han havde købt disse tre Kvartetter: „Det er Skade for de gode Penge.“

Dog endnu tydeligere end i de nævnte Værker læser vi Beethovens Aandsliv og Stemning ud af de tre berømte Symfonier, der stamme fra denne Tid: Nr. 4 i *B-dur*, Nr. 5 i *c-moll* og Nr. 6 i *F-dur* (Pastoral-Symfonien). Og ikke blot disse Værkers Indhold, men ogsaa deres Historie og indbyrdes Forhold er værd at lægge Mærke til.

Ældst er *c-moll*-Symfonien. Allerede i Beethovens første Manddomstid beskæftigede hans Fantasi sig med det haarde, barske Motiv, der danner Grundlaget for Symfoniens første Sats:



. Maaske er det undfanget paa hin Tid, da han første Gang fortvivlet opdagede, at hans Hørelse svigtede. Men til den nærmere Udarbejdelse havde han endnu ikke Kraft. Efter at have bestaaet den vældige Styrkeprøve: *Eroica*, tog Beethoven atter fat paa sin *c-moll*-Symfoni, og fra Aarene 1804—6 finder vi Studier til den [1]). Men nu sker det i flere Henseender interessante: Beethoven lægger *c-moll*-Symfonien til Side for at tage fat paa den fjerde (*B-dur*) og fuldender først denne. Dette er interessant, fordi det synes at vise, at Beethoven endnu ikke har følt sig overlegen nok til at lægge sidste Haand paa den Symfoni, der stod hans Hjærte saa nær, og som er hans Trosbekendelse paa denne Tid. Vi har set, at Beethoven trods alt ikke helt havde magtet den Opgave, han havde stillet sig i *Eroica*. Naar han da lægger *c-moll*-Symfonien til Side, er det ligesom for at øve sig paa et lettere Stof, for at faa fuld Sikkerhed i formel Henseende ved Bearbejdelsen

Varme og Flugt, og han var en betydelig Tekniker. Beethoven satte meget Pris paa den. Den af Schuppanzigh ledede Kvartet var oprindelig knyttet til Grev Rasumowskis Hus, men optraadte senere selvstændig og paa Turnéer.

[1]) Det er ret interessant at se, hvorledes Klaverkoncerten i G-Dur, der jo stammer fra samme Tid, i sit Hovedmotiv er rytmisk beslægtet med Symfoniens, og denne energiske Rytme har i det Hele stærkt behersket Beethovens Tanker paa denne Tid; det genfindes i Appassionata-Sonaten, C-Dur-Kvartetten op. 59 og i Egmont-Ouverturen.

deraf. Symfonien i *B-dur* er da ogsaa et fuldstøbt Kunstværk, der vel ikke rummer det sjælelige Indhold som *Eroica* eller *c-moll*-Symfonien, men som dog (navnlig ved sin skønne Adagio) peger langt ud over den Aandssfære, i hvilken den anden Symfoni er undfanget [1]). Men den Omstændighed, at Beethoven en Tid lang lod *c-moll*-Symfonien hvile for den i *B-dur*, betyder selvfølgelig ogsaa, at der for en Stund var kommet Fred, Glæde, næsten Munterhed i hans Sind — da han skrev denne frejdige Symfoni, saa han Verden i det lyseste Lys. Og endnu hænger *B-dur*-Symfonien sikkert sammen med Haabet om at vinde Publikums Gunst og tjene Penge, thi fraset Adagioen og enkelte overraskende Indfald i den første Sats maa denne gennemsigtige, melodirige Symfoni have haft let ved at fange Opmærksomheden.

Da saa alt Haab paa ny ramler sammen for Beethoven, da „der for ham ikke er anden Lykke end den, han selv skaber sig i sin ideale Verden“, og da han har øvet og styrket sine Kræfter og føler sig fuldtud sikker paa sin Evne til at tumle sine længe gemte storslaaede Idéer — da skriver Mesteren sin „Skæbne-Symfoni“.

Saaledes kalder jo Beethoven selv det berømte Værk. Hans sikkert authentiske, men rigtignok langt senere Udsagn om Symfoniens første Motiv til Schindler lyder: „Saaledes banker Skæbnen paa Døren“. Og Symfonien bringer uvilkaarlig i Erindring Ordene i hint Brev til Wegeler: „Jeg vil gribe Skæbnen i Struben“. Disse Ord og den stolte Sætning i et Brev til Vennen Zmeskall: „Kraft er de Menneskers Moral, der udmærker sig fremfor andre“ — kunde ret vel staa som Motto over *c-moll*-Symfonien.

Symfonien [2]) betegner den højeste Udvikling, Instrumentalmusiken hidtil havde naaet. Indholdet er lige saa mægtigt som *Eroicas* — medens det i denne var en ydre Begivenhed, der havde inspireret Kunstneren, er *c-moll*-Symfonien ene en Frugt af indre Rørelser og Kampe — og Udførelsen af de storslaaede Idéer præges af en kunstnerisk Energi og en storslaaet Fantasi, som ingen Musiker hidtil havde ejet, og er dog saa forbløffende simpel. Thi det var her lykkedes at frembringe et Værk, der var støbt i en fast og tæt Støbning, hvor hver Takt betød noget for sig og

[1]) Ogsaa i instrumental Henseende er B-dur-Symfonien, der udmærker sig ved stor Klangskønhed, Klarhed og Aandrighed — et Fremskridt selv fra Eroica.

[2]) Med Hensyn til den detaillerede Analyse af dette Storværk henvises til de ved Kapitlets Begyndelse citerede Biografier og æstetiske Skrifter.

dog hørte med til Helhed — hvor ingen Node var for meget og ingen Node for lidt. For første Gang stod man overfor en Sym-

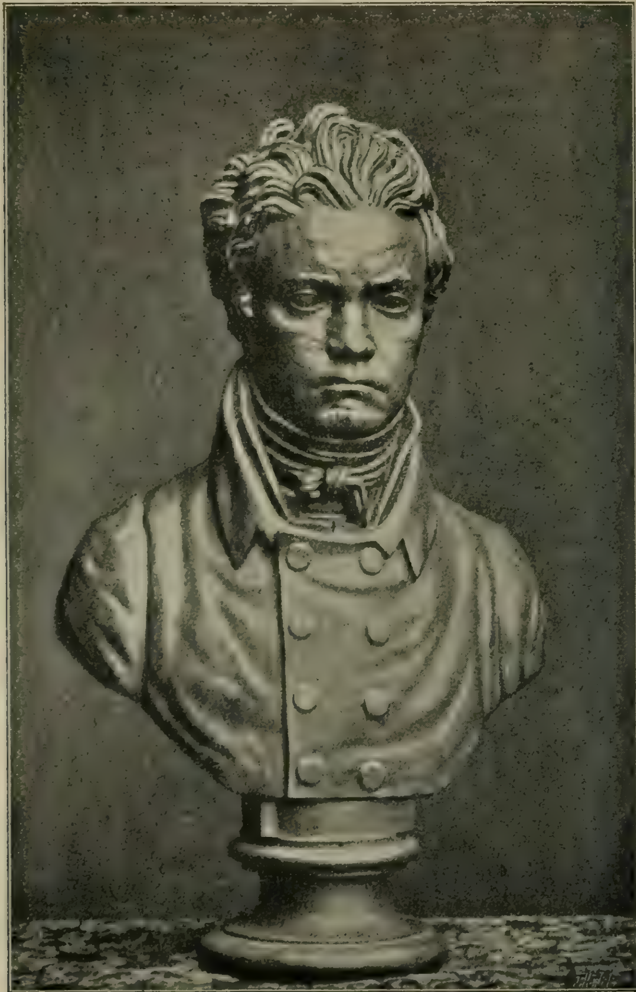


Fig. 60. Beethoven-Buste af Franz Klein,
(formet 1812 efter en Gibsafstøbning af Beethovens Ansigt).

foni, i hvilken den cykliske Form ikke blot betød en udvortes Forening, men en virkelig Sammensmeltning af de forskellige Dele, et Værk, i hvilket det var naaet at skildre gennem Toner — og derhos ved ganske spartanske Midler — en Menneskesjæls Udvikling

fra den hæftige, barsk trodsige Kamp med Skæbnen til den straalende, oversalige Triumferen over Modgangen og den jublende Lykkefølelse over den indvortes vundne „ideale Verden“: „*c-moll*-Symfonien er ganske direkte og ene og alene udsprungen af den Beethovenske Genius. Her begynder han at afdække for os sine inderste Tanker. Her vælger han til Genstand for sin kunstneriske Fremstilling sine egne hemmelige Smerter, Udbrud af længe tilbagetrængt Vrede, sine Drømmerier, der vidner om trist Modløshed, sin ophidsede Fantasis natlige Billeder, sit Opsving til den højeste Begejstring“ (Berlioz).

At der efter den voldsomme Kraftudfoldelse, som „Skæbne-Symfonien“ betegner, maatte følge et Tilbageslag, er ligesaa naturligt, som at Mesteren efter at have svunget sig op til den Højde af overjordisk Fryd, som Finalen af Symfonien rummer, maatte søge til afsides stille, jordisk Lykke.

Efter *c-moll*-Symfonien følger da næsten i umiddelbar Fortsættelse *Pastoral*-Symfoni. Ude i Naturen, paa Landet, som Beethoven elskede, hvorhen han altid drog, naar hans oprevne Sind trængte til Ro og Hvile, skrev han i Sommeren 1808 sin nye Symfoni, og som han selv har sagt det (om anden Sats *Scene am Bach*): Guldspurven deroppe, Vagtlerne, Nattergalene og Gøgene har komponeret med derpaa.

Hele denne Symfoni aander Fred og Harmoni: Glæde ved Naturen; den er ligesaa lys, som dens Forgænger var mørk i sit Anlæg. Den Skygge, Uvejret kaster ind over Billedet, tjener kun til at lade Solen lyse klarere op i Finalen. — Symfonien er den første og eneste af de Beethovenske, der har et udtrykkeligt Program. og det er vel værd at lægge Mærke til dettes Betegnelse for det første Stykke, der med Ord, som Beethoven først fandt efter mange Omskrivninger, kaldes: „Glade Følelser, der vaagner ved Ankomsten paa Landet“ — Ord, der stemmer med at han over hele Symfonien skriver: „Mere Udtryk for Følelser end Maleri“ [1]). Pastoralsymfonien rummer ikke nogen egentlig Skildring af Naturen, men omsætter i

[1]) Skitsebøgerne viser, hvor meget Beethoven lagde Vægt paa at finde det rette Program. Der staar deri imellem hinanden: „Man overlader Tilhørerne at udfinde Situationen — Symf. caracteristica. — En Erindring fra Landlivet — Ethvert Maleri taber, naar det drives for vidt i Instrumentalmusiken — Den, der blot nogensinde har faaet en Idé om Landlivet, kan uden mange Overskrifter selv tænke sig, hvad Autor vil.“

Toner Menneskets Stemning ved at færdes derude. Symfonien ejer ret beset ikke den umiddelbare Naturstemning. Den er snarere et — noget akademisk, men fint følt og prægtigt udført — Atelierbilled end en frisk Studie i det Fri. Saa stor en Elsker Beethoven end var af Naturen, skulde det dog ikke blive ham, men først de „romantiske“ Komponister (Schubert, Weber), der ret egentlig gav Naturfølelsen Udtryk. Trods de enkelte „Naturlyde“, der klinger igennem *Scene am Bach*, er dette Stykke dog egentlig kun Udtryk for subjektive Følelser, et stille Behag med en lidt sværmerisk, maaske erotisk Biklang. Først den følgende Sats, der skildrer Landboernes muntre Sammenkomst, er en Virkelighedsskildring ikke mindst ved den med uforligneligt Humor gengivne Landsbymusik, der efter Beethovens eget Udsagn driver Spøg med de halvsovende Musikanters Spil. „Maleri“ er ogsaa det følgende Afsnit: Torden og Storm og det tilmed saare virkningsfuldt Maleri, men i Gengivelsen af dette Naturbillede havde Beethoven jo Forgængere, til hvis Fremstilling han væsentlig slutter sig. Rent „menneskelige“ Følelser aander saa atter Finalen, der noget vidtspundet og ikke særlig inspireret gengiver Hyrdernes Takkesang efter Uvejret. Musikalsk set er *Pastoralsymfonien* — maaske bortset fra Finalen — visselig et Mesterværk, men dens Indholdsværdi er knap saa betydelig som de øvrige senere Beethovenske Symfoniers. Den er en skøn, klassisk Idyl, der taler et simpelt, ædelt og letfatteligt Sprog. Just derfor blev den et af Beethovens folkeligste Værker. —

Den 22. December 1808 gav Beethoven en Koncert, ved hvilken begge de sidst omtalte Symfonier opførtes, og desforuden en Arie (*Ah perfido*), en Hymne (af Messen), en Klaverkoncert (den i G-dur), et Kirkekor (Sanctus af Messen), en Frifantasi og *Korfantasien* op. 80. — Denne Maade at indføre sine nye Værker paa var vel ikke den klogeste. Selv den velvillige Reichardt klager over at have maattet „holde ud fra Kl. 6½—10½, og den Erfaring bekræftedes, at man let faar for meget af det Gode og endnu mere af det Stærke.“ Tildels mislykkedes ogsaa Udførelsen af de enkelte Numre, navnlig galdt dette det sidste Nummer: Fantasien, hvilken Beethoven havde skrevet i sidste Øjeblik for at give Koncerten en passende Afslutning (thi *C-moll*-Symfonien vilde han ikke sætte sidst paa Programmet), og som derfor næppe nok var blevet prøvet. Vi véd kun meget lidt om, hvorledes de to Symfonier ved denne Lejlighed optoges, derimod er det sikkert nok, at de begge, og

da navnlig Pastoralsymfonien, snart kom til at høre til Wienernes Yndlingsværker.

I det Hele taget var Beethoven ingenlunde miskendt i Østrigs Hovedstad — i hvert Fald ikke af sine fornemme Velyndere eller af det bredere Publikum. Derimod havde han blandt Musikere nok „Fjender", der enten misundte ham eller ikke fattede hans Kunst, og deres Kritik og Chikaner pinte i Længden Beethoven. Med sit hypokondre Sindelag kunde han da nok føle sig utilfreds med Opholdet i Wien og paa sin uforbeholdne Maade tordne løs. „Jeg traf ham i et Spisehus, hvor han sad sammen med nogle Bekendte. Han skældte voldsomt ud paa Wien, paa Musiken der og dens Forfald", skriver Musikeren Rust i et Brev af 1807.

Det var derfor ikke Beethoven helt uvelkomment, da han i Slutningen af Aaret 1808 modtog Tilbud fra Kassel om Kapelmesterpladsen ved Jérome Buonapartes Hof. Hvad der har bevæget denne „halvdannede, frivole, yppige og kvindagtige unge Satrap og Sybarit" (Thayer) til at henvende sig til den mest idealistiske og mest mandige blandt Tidens Musikere, er ikke let at forstaa. Men Beethoven havde øjensynlig Lyst til at modtage Tilbudet. Det saa ud for hans Betragtning, som kunde han nu endelig faa Lov at „leve for sin Kunst"; der stilledes ham et anseligt Honorar i Udsigt, og der forlangtes kun, at han aarlig skulde komponere en Opera, som han ikke en Gang behøvede selv at dirigere. Ellers vilde han — saaledes formente han i alt Fald selv — kunne hellige sig til at skrive store Instrumentalværker.

Til Held for Beethoven blev der ikke noget af denne Ansættelse. Ret længe vilde han ikke have følt sig tilfreds i den lille Residensstad som Musiker hos Kong Jérome, der bl. a. udtrykkelig havde betinget sig, at de Koncerter, Beethoven foranstaltede, kun maatte vare kort! Det var Beethovens Venner blandt de unge Adelsmænd, der følte det som en Skam, om Mesteren paa Grund af Pengetrang skulde nødsages til at forlade Wien, og som derfor i en Kontrakt, der først kom i Stand efter ret omstændelige Forhandlinger, sikrede ham en Sum af 4000 fl., saa længe han ikke havde nogen lønnet Bestilling. De tre unge[1]) Mænd, der paa en saa smuk Maade har indskrevet deres Navne i Beethovens Historie, var Erkehertug Rudolph, Fyrst Lobkowitz og Fyrst Kinsky.

[1]) Thayer oplyser den karakteristiske Omstændighed, at den ældste af de tre, Lobkowitz, var 35 Aar, medens Hertug Rudolph og Kinsky var henholdsvis 21 og 27 Aar.

Efter den voldsomme Produktion, Beethoven havde udfoldet i disse Aar, var det naturligt, at nogen Stansning nu maatte mærkes. Med Undtagelse af de to geniale Arbejder: *Klaverkoncerten i Es-dur*, der i al Fald fuldførtes i denne Tid, og Musiken til Goethes Sørgespil *Egmont*[1]) opstod ingen store eller betydelige Værker før Udgangen af 1810.

Vi maa tænke os Beethoven paa denne Tid som en Mand, der var højt anset, ja forgudet i visse Kredse, i hvilke man end ikke lagde ham hans ofte meget paafaldende Særheder til Last, og til hvem det store Publikum „saa op med Beundring og Forbavselse som til et overordentligt Væsen, i uklar Anelse af en Storhed, som de ikke forstod“ (Czerny). Endnu færdedes han i Selskabslivet, og om end han var „ofte meget melankolsk“, er der ingen Grund til dér at tænke sig Mesteren som en menneskesky og tungsindig Gæst. tværtimod, han havde endnu ikke opgivet at leve med i Livet, hans Humør og Lune har afsat sig Vidnesbyrd i hans Breve — han betænkte sig end ikke paa at gaa til Redouteballer — og om hans Tunghørighed end stadig tiltog, havde han dog endnu ikke mistet Haabet om vedblivende at kunne optræde som Klaverspiller og Dirigent. — Men paa den anden Side er Beethovens hjemlige Liv præget af en forunderlig nervøs Uro. De Vanskeligheder, hans Tyende senere forvoldte ham i saa høj Grad, begynder alt nu at mærkes, og en sær Trang til stadig at skifte Opholdssted er fremtrædende. Paa et givet Tidspunkt i dette Afsnit af hans Liv havde Beethoven endog paa samme Tid tre forskellige Boliger!

To ydre Begivenheder bidrog ogsaa til, at Beethoven i denne Periode ikke frembragte ret meget: I 1809 blev Wien belejret og efter et kort Bombardement — under hvilket Beethoven ligesom talrige Wienere søgte Ly i Husets Kælder, hvor han begravede sit Hoved i Dyner for at skaane sine syge Øren — erobret af Franskmændene. Den Nedtrykthed, som denne Begivenhed fremkaldte, greb ogsaa Beethoven

[1]) *Egmont*-Musiken optog dog Beethoven meget. Den er skrevet paa Bestilling fra Theatret. Den Yndest Schillers Dramer paa denne Tid nød, foranledigede Bestyrelsen til ogsaa at vende Opmærksomheden mod de Goetheske Skuespil. Samtidig stod da paa Skuespilplanen: Schillers „Wilhelm Tell“ og Goethes „Egmont“. Begge skulde ogsaa forsynes med Musik. Beethoven ønskede nu meget at faa „Wilhelm Tell“ overdraget, men hans Fjender intrigerede mod ham og opnaaede, at Gyrowetz fik Bestilling paa Musik til dette Drama, og Beethoven beholdt da „Egmont“.

hoven, og den Omvæltning i alle Forhold, ogsaa i Pengeforholdene[1]), der fulgte efter, optog ham meget. Det er fra denne Tid, at Sonaten *Lebe wohl*, op. 81ª stammer; den blev skrevet til Erkehertug



Fig. 61. Erkehertug Rudolph.

Rudolph, da han drog bort til Hæren, og har altsaa ikke — som man ofte har ment — nogen erotisk Oprindelse. En Del af dette Aar

[1]) Denne Pengemisère angik nemlig Beethoven personlig i væsentlig Grad, idet den ham sikrede Sum af 4000 fl. paa en Gang reduceredes til lidt over 1000 fl. Vel opnaaede Beethoven snart, at hans Velyndere betalte ham efter Pengenes reelle Værdi istedenfor efter den nominelle; men den til-

optoges iøvrig af Arbejder for denne samme Erkehertug, der var Beethovens Elev — ikke altid just til Beethovens Glæde. Til Brug ved hans Undervisning udarbejdede Beethoven efter ældre Theoretikeres Værker den Material-Samling, der senere af Seyfried falskelig udgaves som *Beethovens Studier* (nemlig hos Albrechtsberger)[1].

Den anden Begivenhed var Beethovens ny Ægteskabsplaner. I 1810 skrev han det i Begyndelsen af Kapitlet citerede Brev til Wegeler, hvori han udbeder sig sin Daabsattest. Uagtet der ogsaa gennem dette Brev gaar en tungsindig Tone — han taler paany om sine Selvmordstanker og udbryder i de stærke Ord, der minder om „Testamentet“: „Ak Livet er saa skønt, men for mig er det forbitret“ — saa er der dog ikke Tvivl om, at Beethoven ønskede sin Daabsattest, fordi han ventede i en nær Fremtid at skulle giftes, og den Omhu, hvormed alle Oplysninger er givne i Brevet, tyder paa, at Sagen har ligget ham meget paa Hjærte. — Dog, hellerikke denne Gang skulde Beethoven naa til den rolige Ægteskabslykke, som han længtes efter. — „Jeg tror, Beethovens Ægteskabsprojekt er gaaet over Styr“, skriver Stephan Browning kort efter til Wegeler.

Hvem var nu den Kvinde, Beethoven havde kaaret sig, og til hvem han, maaske alvorligere end nogensinde før, tænkte paa at knytte sin Skæbne? Næppe nogensinde vil det blive fuldt opklaret. Thayer antager, det var Therese v. Brunswick; han mener jo at kunne bevise, at det er hende, der er den „Udødelige Elskede“, og at Brevene til hende er skrevne 1806. Saaledes skulde Beethovens Interesse for Therese Brunswick have vedvaret flere Aar, henimod denne Tid skulde de have indgaaet en Slags hemmelig Forlovelse, en Forbindelse som Thereses Broder (Beethovens Ven) begunstigede, medens den øvrige Familie af Standshensyn var imod den.

sikrede Livrente skaffede iøvrig i de følgende Aar Beethoven en Mængde Bryderier, som han ingenlunde tog let. Kun Fyrst Rudolph overholdt sin Forpligtelse. Fyrst Kinsky døde pludselig, og Kuratelet for hans Enke og umyndige Børn nægtede at betale Beethoven noget, saaledes at denne maatte ligge i aarelang Proces med det, en Proces som han vel vandt, men ikke før 1815, thi, som han selv resigneret skriver, „de synger (ved Retten i Prag) i ganske langsomme Choralnoder“. — Fyrst Lobkowitz satte sin Formue over Styr, og de Mænd, der administrerede hans Bo, nægtede længe at de var bundne overfor Beethoven. Denne lader sig endog henrive til at kalde Lobkowitz „en fyrstelig Lumpenkarl“, og i et Brev (af 1812) skriver han: „O usalige Dekret, forførerisk som en Sirene, for hvilken jeg skulde have stoppet Ørene til“.

[1]) Se herom nærmere Nottebohm: *Beethoveniana*, I, p. 154 ff.

Alt dette er Gisninger. Noget Bevis er ikke tilvejebragt. Vi maa nøjes med den Vished, at Beethoven i Aaret 1810 atter led en Skuffelse i sit Kærlighedsliv, og at Skuffelsen denne Gang maaske har været fuldt saa stor som tidligere — allerede af den Grund, at Beethoven nu var naaet til en Alder, i hvilken Udsigterne til at vinde en Hustru blev ringere og ringere.

Beethovens Ægteskabsplan gik i Stykker. Rent personlig fandt han ikke længe efter en Art Trøst i Bekendtskabet med den indtagende poetisk-sværmende Bettina Brentano (senere Armin), der paa denne Tid besøgte ham og — som det fremgaar af hendes meget ejendommelige Breve til Goethe — svang sig op til en helt exalteret Begejstring for den store Komponist[1]). Og kunstnerisk frigjorde han sig gennem den Zmeskall tilegnede *Kvartet i f-moll*, op. 95 (komp. Oktbr. 1810), der i energisk sammentrængt Form udlader hans Sindsoprør. Denne Kvartet synes at være skrevet i et Drag (i Modsætning til hvad i Reglen er Tilfældet med Beethovens Arbejder), og det samme gælder den i Begyndelsen af det næste Aar skrevne saakaldte „store“ *Trio i B-Dur*, op. 97 (komp. fra 3.—26. Marts 1811), til hvilken nogle Idéer opstod samtidig med Arbejdet paa Kvartetten. Den Fortvivlelse, der kommer til Udbrud i Kvartetten, klinger da ligesom ud i Trioens brede, harmoniske, dybtfølte Inderlighed, og disse to Værker danner nærmest Overgangen til en ny — den sidste — Periode i Beethovens Liv og Gærning.

I en Efterskrift til et Brev til Zelter skriver Goethe (1812): „Jeg har lært Beethoven at kende. Hans Talent har sat mig i Forbavselse; men han er desværre en ganske ubehersket Personlighed, der visselig ikke har Uret, naar han finder Verden *detestabel*, men som rigtignok ikke derved gør den mere nydbar hverken for sig selv eller for andre. Derimod er han meget at beklage og undskylde, da han er ifærd med at miste sin Hørelse, hvilket maaske skader den musikalske Del af hans Væsen mindre end den selskabe-

[1]) „Da jeg saa ham, om hvem jeg nu vil tale til Dig, da glemte jeg den hele Verden, og Verden forsvinder for mig, naar Erindringen herom griber mig. — — Det er Beethoven, om hvem jeg nu vil tale til Dig og ved hvem jeg har glemt Verden og Dig ... Han skrider vidt foran Menneskehedens Udvikling; mon vi nogensinde kan indhente ham?“

lige. Han, der iforvejen er en lakonisk Natur, bliver det nu dobbelt paa Grund af denne Ulykke."

I saadanne klare og træffende Ord skildrer Goethe sin Kunstbroder i de Aar, der danner Overgangen til dennes sidste mærkelige og sørgelige Livsafsnit.

Mødet mellem de to berømte Mænd fandt Sted i Teplitz og var forberedt af Bettina Brentano. Medens Beethoven var fuld af Glæde over deres Samværen og strømmede over af Beundring for den store Digter, til hvis Sørgespil han nylig havde sat Musik og som han engang erklærede havde afløst Klopstock i hans Hjærte, følte Goethe, den ligevægtige Verdensmand, sig ret fremmed overfor Beethovens „ubeherskede" Væsen[1]). og til noget Venskabsforhold kom det ikke mellem dem.

Fra denne Teplitzerbadetid stammer derimod et andet Forhold, der greb dybere ind i Beethovens Liv: hans — saavidt man véd — sidste alvorlige Kærlighedsforhold. Det galdt Amalie Sebald, „en Kvinde, der var lige udmærket ved aandelige og legemlige Fortrin". To Aar i Træk traf Beethoven den unge Pige i Badestedet, hvor hun opholdt sig sammen med Digteren Tiedge og den bekendte, meget rejsende Grevinde Elise v. d. Recke. Allerede det første Aar efterlod Beethoven som Minde om sig disse Stambogslinjer:

> Ludwig van Beethoven,
> den Sie, wenn Sie auch wollten,
> doch nicht vergessen sollten.

og af de Breve, der er opbevaret fra det følgende Aar, ses det tydelig, at Beethovens Følelser er steget betydelig i Varme. Der synes at have bestaaet et ejendommeligt og fint Forhold imellem den meget begavede Pige og den ældre berømte Mester. Hun har modtaget hans Kur paa en vis skæmtefuld Maade, hendes Beundring for Kunstneren og Hengivenhed for Manden har næppe nogensinde slaaet over i erotiske Følelser, men dette har ikke været Beethoven klart; i sin Fantasi har han i alt Fald opbygget et Kærlighedsforhold mellem sig og „den kære, gode Amalie". Vel forstaar han nu i sin ældre Alder at beherske sin Lidenskab, og Brevene til Amalie er ofte holdt i en halvt vemodig, halvt

[1]) Den ofte fortalte, ikke aldeles paalidelige Beretning om de to Mestres forskelligartede Optræden, da de, spaserende sammen, mødte de fyrstelige Herskaber, viser som saa ofte Beethovens noget forcerede Selvhævden, medens Goethe følger den gængse, selskabelige Skik og Brug.

humoristisk overlegen Tone, men der lurer dog en farlig Ild i mange af disse Smaabilletter; en Gang imellem spores dens Glød tydelig[1]) og med Magt maa han rive sig ud af dette Forhold. I en Notitsbog har han skrevet disse Linjer: „Du tør ikke være Menneske, ikke for dig selv, kun for andre, for dig gives der ingen Lykke uden i dig selv, i din Kunst. O Gud, giv mig Kraft til at besejre mig selv. Mig tør intet binde til Livet. Paa denne Maade med A. (ɔ: Amalie) gaar alt til Grunde.“

Hvorvidt denne Kærlighedshistorie har afsat Spor i Beethovens Kunst og hvorlænge den har vedvaret, derom ved vi intet bestemt. Maaske har Wasielewski Ret i endnu at henføre til Amalie Sebald følgende Udbrud i et Brev af 1816: „Alle gode Hilsener til Deres Hustru; desværre, jeg har ingen; jeg fandt kun En, som jeg vel aldrig skal eje.“ Men i hvert Fald viser denne Episode, at Beethoven endnu paa hin Tid var brændende i sin Kærlighedstrang, higende i sin Længsel mod Livslykken, og at hans Aand med Magt maatte tvinge Naturen til at resignere og kun leve for Kunsten.

Fra Beethovens indre Sjælehistorie maa vi nu et Øjeblik vende os mod den store Verdens Historie.

Allerede i 1809, da Krigsbegivenhederne naaede Østrigs Hovedstad, var Befolkningen dér kommet i en stærk patriotisk Bevægelse. Paa Theatret fremtraadte den berømte Anna Milder klædt som Austria og sang med sin skønne Stemme Collinske Krigssange til Weigls Musik. Omkvædet i en af dem: „Wir schwören“ gentog hele Forsamlingen med Begejstring, der steg højere endnu under Sangen: „Oesterreich über Alles“.

Og den Folkestemning, der saaledes var rejst, holdt sig nu, indtil den „korsikanske Tyrans“ Magt var brudt. Synet paa Napoleons

[1]) „Jeg en Tyran?! Deres Tyran? Kun Misforstaaelse kan lade Dem sige det; som om denne Deres Dom antydede en Mangel paa Sympathi mellem os!“ — „Folk siger ingenting, det er kun Folk — det gode og skønne bryder sig ikke om „Folk“. Det existerer uden al anden Hjælp, og det synes dog at være Grundlaget for vor Holden-sammen.“ — „Naar De anser det for anstændigt at komme alene til mig, kan De gøre mig en stor Glæde, men er det saaledes, at De finder dette uanstændigt, saa véd De, at jeg ærer alle Menneskers Frihed og at De altid i mig finder Deres gode Ven Beethoven.“

Gærning var blevet et andet. Man havde hidtil betragtet ham som den, der skulde føre Revolutionens Idéer ud over Landene, som Repræsentant for Fremskridtet, og havde forsaavidt fulgt hans Fremgang med en vis Sympathi som den var i Overensstemmelse med de Friheds-Rørelser, der var ifærd med at arbejde sig op i Tiden. Nu fik man imidlertid Øjet op for, at Napoleons Maal efterhaanden var blevet ganske andre. Hensynsløshed, Vilkaarlighed, Despotisme og excentriske Planer om et Verdensherredømme betegnede hans Handlinger. Det nationale havde for ham intet Værd, han mente at kunne sætte sig ud derover og glemme de Løfter, han havde givet om Konstitutioner og Selvbestemmelsesret. Det var Spaniens og Tyrols Folkekampe for Frihed og national Selvstændighed, der første Gang lærte Napoleon, med hvor megen Uret han havde tilsidesat Hensynet til slige Følelser, og Eksemplet fulgtes da som bekendt i Tyskland, hvor den preussiske Rejsning under Friherre v. Steins og „Tugendverbands“ Førerskab havde et dobbelt Maal: dels at kæmpe for national Uafhængighed, dels at vinde Frihed for Folket.

Den samme Bevægelse herskede i det østrigske Folk, selv om dets Regents og dets Diplomaters Politik vekslede. I selve Beethovens Velynder Fyrst Rasumovskys Saloner arbejdede man paa at hæve de nationale Følelser. Det sejrrige Slag ved Aspern, den hæderfulde to Dages Kamp ved Wagram hævede og styrkede Selvfølelsen. Ærkehertug Karl blev en Nationalhelt.

Saa fulgte den fortvivlede Kamp med Rusland og „det uforglemmelige Aar 1813, i hvilket der blandt Preusserne kun var én Stemme, én Harme, én Stræben; alt gik ud paa at redde Fædrelandet og befri Tyskland“ (Arndt). Og Schenkendorf, Rückert og Körner skrev deres begejstrende Digte, der paa en Gang var Kamp- og Frihedssange.

Efter Napoleons Fald og Forvisning til Elba blev som bekendt Wien Midtpunktet for hele Europas Politik, idet her den langvarige Kongres samledes, der skulde bringe Orden igen i det af Napoleons Hærgen oprevne Europa (1814). Paa denne Tid genoptoges, betegnende nok, efter mange Aars Hvile Schillers *Die Räuber* „under uhyre Sensation“.

Alle disse store Begivenheder kunde ikke andet end gøre det stærkeste Indtryk paa en Aand som Beethoven. Vi har hørt ham forud for den store Mængde klart skuende udtale sig om Napoleons Frafald fra Revolutionens Idé. Hans Had til den franske Kejser

var dybt, hans Følelse af den nationale Nedværdigelse levende. Ved forskellige Lejligheder erklærede Beethoven, at naar han blot forstod Krigskunst saa godt som Kontrapunkt, skulde han nok gøre det af med de franske Hære. Mødte han franske Officerer i Wiens Gader, knyttede han Hænder og udstødte Haansord; traf han dem i Adelens Saloner, nægtede han haardnakket at spille for dem, saaledes som Tilfældet var i Lichnowskys Palads, hvor Beethovens Optræden førte til en voldsom Scene.

Beethoven havde sine politiske Idealer, fra dem veg han ikke, han forstod ikke den Laveringskunst, der den Gang var paa Mode ikke mindst i Østrigs højeste Kredse; modigt og djærvt udtalte han sin Mening, ikke altid i fint valgte Vendinger.

Der er saaledes al Grund til at tro, at Beethoven med levende Glæde og dyb Forstaaelse har fulgt den nationale Frihedsbevægelse i disse Aar, og det er vel med Rette, at Nohl betragter Beethovens følgende store Værk: *Symfonien Nr. 7* i *A-dur* som et Udslag af denne Glæde og denne Sympathi. Ganske vist ikke saaledes at forstaa, at Beethoven ligesom i svundne Dage med *Eroica* har villet skildre selve Verdensbegivenhederne, derom er os i alt Fald intet overleveret. Men saaledes at hans Indre er kommet i Svingning, hans Sind hævet op i Begejstring ved Udsigten til, at det, han stærkt følte som en Hovedbetingelse for Menneskelykken, nu skulde bryde sejrende igennem. Aldrig har Beethoven skrevet Musik (i stor Stil), der i den Grad helt igennem tindrer og lyser af Livsglæde, ja (som i Finalen) af overmodig Kaadhed. Hvad betyder saa midt i al denne Fryd og Jubel den berømte *Allegretto* (*a-moll*) — dette Stykke Musik, der lyder melankolsk som en aldrig stansende Klagesang? Er det de tunge Minder om, hvad denne Frihedskamp har kostet og vil koste? Er det det lange Ligtog, der males i den ensformige Rytme? Det faar staa hen. Rent musikalsk virker dette dybe og skønne Stykke til at give de andre dobbelt Glans.

Naar man med Rette har fremhævet, at der gennem Beethovens Kunst gaar ligesom en lys og en mørk Aand — ofte kæmpende med hinanden i samme Musikstykke — da er det, som om den lyse Aand her fejrer sin sidste og stolteste Triumf, inden den forlader Mesteren[1]). At det ikke kunde være Beethovens person-

[1]) Naar Rich. Wagner betegner Symfonien som Dansens Apotheose, da mener han vel omtrent det samme, som her er sagt: en Livslystens Apotheose. Men Udtrykket: Dansen, der synes lidt snævert og vel kunde give Anledning til

lige Oplevelser, der avlede en saa livsglad Musik er sikkert nok; hans Klager, hans Mistro, hans Sønderknuselse og opfarende Hæftighed spores tydelig ogsaa i Brevene fra disse Aar. Han kalder sin nuværende Stilling „den ulykkeligste i hele hans Liv“, han underskriver sig „Beethoven, *miserabilis*“, og han klager over „den skrækkeligste Pengeforlegenhed, som han nogensinde har været i“.

Dette sidste i Forbindelse med et knækket Helbred var vel de vigtigste Grunde til Beethovens Nedtrykthed. For at bøde paa Pengetrangen fik han i Stand en Koncert i Universitetssalen i December 1813. Til denne Koncert havde han bearbejdet for Orkester et Stykke Programmusik: *Wellingtons Sieg oder Schlacht bei Vittoria*, som oprindelig var bestilt af hans Omgangsfælle Mälzel (Metronomens Opfinder), der vilde anvende dette aktuelle Musikstykke i sit nylig konstruerede *Panharmonikon*. Vi ser i dette Værk atter Beethovens Frembringelser i direkte Forbindelse med Tidsbegivenhederne. Men denne Gang er det ikke noget Kunstværk han frembringer, kun et snildt og dygtig tilrettelagt Slagbilled, hvori Benyttelsen af de paagældende Nationalmelodier spiller den vigtigste Rolle. Som Zelter spottende sagde: „Nu kunde baade Kvinder og Børn faa at høre, hvorledes det gik til i Krigen“, med saa mange og voldsomme Instrumentationseffekter, der efterlignede Feltskydningen, var Musikstykket udstyret[1]. — Saaledes som Stemningen imidlertid var „slog dette totalt Wienerne“. Da det ved den nævnte Koncert opførtes sammen med Symfonien i *A-dur* til Fordel for Krigsinvaliderne, formede Koncerten sig til en Hyldest for Beethoven, der var saa meget større som alle de bekendteste Musikere i Wien tog Del i Opførelsen: Schuppanzigh, Spohr, Mayseder blandt Violinerne, Salieri som Dirigent for Trommer og Kanonader, Hummel ved den store Tromme, Moscheles, Meyerbeer, Siboni og mange flere paa de underordnede Pladser. Beethovens Popularitet i dette Øjeblik og den festlige *A-dur*-Symfoni rev ogsaa Kritiken med, saaledes at alle hidtil afvigende Stemmer, nogle faa Fagmænds undtagne[2],
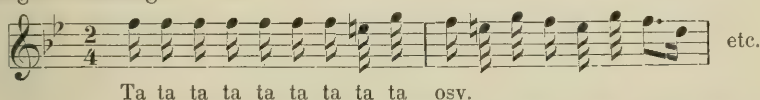
Misforstaaelse, hænger formentlig sammen med hele Wagners ejendommelige Syn paa Instrumentalmusikens Udvikling.

[1]) Beethoven kaldte selv Stykket „en Dumhed“.

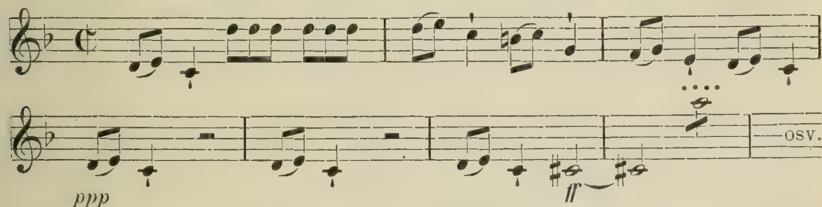
[2]) Naar Weber et Steds siger om Beethoven i Anledning af denne Symfoni (særlig sigtende til Allegroens mægtig stigende Koda): „Nu er han ganske moden til Galehuset“, maa det dog fremhæves, at den samme Mand ifølge Rellstabs Beretning udtalte sig i en anden Tone om sit Samvær med Beethoven. Men forøvrig fremgaar det af forskellige samtidige Optegnelser, at

endelig kunde forenes om at anse ham værdig til Laurbærrene. „Uden at den faste Gennemførelse og Bearbejdelse af Hovedtankerne, som vi er vant til fra Mesterens andre Værker, savnes, er denne Symfoni den melodirigeste, let tilgængeligste og let fatteligste af alle hans Symfonier“, siger Kritiken.

Koncerten gentoges i Begyndelsen af det følgende Aar (1814) og der føjedes da til Programmet den *ottende Symfoni i F-dur*, et Arbejde, der var komponeret umiddelbart efter *A-dur*-Symfonien. Den lille *Allegretto* i *B-dur*, der ved en egen Humor er blevet særlig populær og ofte spilles løsrevet fra sin Plads, er bygget over en spøgefuld „Kanon paa Mälzels Metronom“, der improviseredes i lystigt Vennelag:



Iøvrig staar denne Symfoni mærkelig i Rækken af Beethovens Værker. Hvis den ikke bevislig var saavel fuldført som undfanget paa denne Tid (1812—13), vilde man ved første Blik være fristet til at henføre i alt Fald dens første tre Stykker til en tidligere Tid. Snart røber imidlertid mange Enkeltheder, at Symfonien kun kan høre til denne Periode. Og om Finalen gælder dette i endnu højere Grad; dens Flugt, dens sære Rytmer, dens springende kaade Tone, fuld af gnistrende Overraskelser, først og fremmest det berømte *Cis*[1]):



lader ikke i Tvivl om Slægtskabet med *A-dur*-Symfonien. Man bør da i det Hele opfatte den ottende Symfoni saaledes, at Tonen

det ikke var en ualmindelig Antagelse i Wien, at Beethoven i alt Fald til Tider var sindssyg.

[1]) Om dette *Cis* skriver Oulibischeff: „De snakker roligt og muntert med nogle af Deres Venner. Pludselig rejser en af dem sig op, udstøder et Skrig, rækker Tunge ad Dem, sætter sig igen og genoptager Samtalen just der hvor han slap ...“ Naar man i Symfoniens Koda har villet se en Parodi paa Rossinis Musik, er det sikkert uberettiget, dels da Beethoven næppe vilde bruge et saadant Værk til at parodiere Rossini, dels da denne først nogle Aar senere vandt saa stor Indgang i Wien.

og Stemning fra dens Forgænger klinger ud i den, dog uden hin stolte Glans i Udtrykket, uden hint brede folkelige Tilsnit, men paa den anden Side med Tilsætning af en vis sær Humor og haard Trods.

Som foran berørt var det disse Koncerter, som foranledigede Genoptagelsen af *Fidélio*, der blev en ny Triumf for Beethoven. Men Højdepunktet af sin Berømmelse naaede han først senere i samme Aar under Wienerkongressen. Endnu en Gang blev han kaldet til med sin Musik at ledsage Historiens Begivenheder, og Repræsentanter for Europas Fyrstelighed, Fornemhed og Dannelse samledes om ham for at hylde ham, der efter sine egne Ord „lod sig gøre Kur til af de høje Herrer og selv stadig bevarede sin egen Fornemhed". Fyrst Metternich mente det klogt at indlede de alvorlige Forhandlinger paa Kongressen med Fester, Baller, Forestillinger og Koncerter, der ligesom skulde bringe i Glemsel de triste Begivenheder, der havde foranlediget det diplomatiske Møde.

Den Koncert, ved hvilken saaledes henimod 6000 Mennesker med alle de i Wien forsamlede Monarker i Spidsen var Beethovens Tilhørere, fandt Sted d. 29. Novbr. 1814[1]), og foruden *A-dur-Symfonien* og *Wellingtons Sejr* opførtes en til Lejligheden digtet Kantate: *Der glorreiche Augenblick.* Uagtet Fyrsternes Tilstedeværelse lagde en Dæmper paa Bifaldet, brød det dog ofte igennem, og den patriotiske Stemning og Stoltheden over den store Mester, hvem Wienerne regnede for deres egen og snart efter gjorde til deres Æresborger (1815). fremkaldte en højtidsfuld begejstret Bevægelse i den store Skare. *Der glorreiche Augenblick* er, skønt ogsaa et Lejlighedsarbejde, værdifuldere end Slagsymfonien, delvis, saaledes i det første Kor, er det præget af en storslaaet Simpelhed, der virker stærkt; men uagtet Rochlitz for at redde Musiken ombyttede den oprindelige — meget maadelige — Tekst[2]) med en anden (*Preis der Tonkunst*), formaaede det ikke at

[1]) Forinden (d. 23.) havde Ærkehertug Rudolph planlagt en Fest med Turneringer og lign., til hvilken han udbeder sig Beethovens musikalske Bistand; Beethoven svarede klogt og spydigt: „Jeg mærker, at D. keiserl. Hhd. nu ogsaa vil prøve min Musiks Virkning paa Hestene. Jeg gad se, om de Ridende kan slaa nogle flinke Kolbøtter derved. Jeg maa le over, at D. Hhd. ogsaa ved denne Lejlighed tænker paa mig. Den ønskede Heste-Musik skal komme i hurtigste Galop til Deres Højhed". — Om der blev noget af denne Fest og Musik, vides ikke.

[2]) Beethoven havde maattet fatte en „heroisk Beslutning" for at give sig i Lag med Kompositionen af den.

holde Værket i Live. Det har delt saa mange Lejlighedsarbejders Skæbne: at forsvinde i Glemsel.

At disse Kompositioner ene var udsprungne af patriotiske Følelser og ikke skrevne for at vinde Publikum, fremgaar allerede deraf, at Beethoven ikke mere betraadte denne Vej, tværtimod, nu da han havde naaet sit største Ry, vendte han sig bort fra Verden. Det var ikke mere Verdensbegivenhederne, der satte hans Sjæl i Svingning; det var nu i de sidste udadtil sørgelige Leveaar sit eget Sjælelivs mægtige og sære Indhold han udtømte i dybsindige mærkelige Toneværker.

Som Overskrift for dette Beethovens sidste Livsafsnit kunde staa de Ord, han just paa denne Tid skrev i sin Dagbog: „Endnu er der meget at gøre. — Ikke fortsætte det nuværende Hverdagsliv; Kunsten fordrer ogsaa dette Offer — —."

Det er ligesom Beethoven, nu da han udadtil havde naaet alt hvad en Kunstner kan naa, deriblandt ikke mindst sin Samtids og sit Folks Beundring og Højagtelse, følte sig stærk nok til helt at leve for sig selv[1]). Men mangt og meget udefra bidrog ogsaa til, at Beethoven nu trak sig ud af Verden og Selskabet.

Først og fremmest hans Døvhed, der nu var meget fremtrædende — i 1814 spillede han sidste Gang offentlig (*B-dur-Trioen*)[2]); ved de store Koncerter kunde han kun høre Forte-Stederne — den gjorde Samkvem med Mennesker besværligt og pinagtigt. Hans Skyhed overfor Fremmede voksede, hans hypokondre Mistro til Verdens Børn tog ofte helt Magten fra ham. Men ikke alene Døvheden plagede ham, ogsaa hans øvrige Helbred var nedbrudt; Gang efter Gang læser vi Klager og Undskyldninger derfor i Brevene, og der foreligger Vidnesbyrd om, at den gamle Frygt for Lunge-

[1]) I Dagbogen staar disse karakteristisk valgte Linjer af Iliaden:

„Dass nicht arbeitslos in den Staub ich sinke noch ruhmlos.
Nein, erst Grosses vollenden, wovon auch Künftige hören."

[2]) „En Nydelse var det ikke, ti for det første stemte Klaveret ikke godt, hvad B. brød sig lidet om, da han dog ikke kunde høre noget deraf, og for det andet var der paa Grund af Kunstnerens Døvhed næsten intet tilbage af hans tidligere beundrede Virtuositet. I *forte* slog den stakkels Døve saaledes i Klaveret, at Strængene klirrede, og i *piano* spillede han saa svagt, at hele Tonegrupper blev borte." (Spohr).

svindsoten, der bortrev hans Moder og en Broder, nu dukker op igen. Derhos tyndedes Kredsen af hans nære Venner ud dels ved tilfældige Omstændigheder, dels ofte ved hans egen Skyld; Schuppanzigh-Kvartetten opløstes, og endelig var hans huslige Forhold saare uhyggelige. Han førte egen Husholdning, længtes kun efter Ro og Orden, nu da Haabet om at vinde en Ægtefælle helt maatte opgives, men manglede al Sans og Ævne til at bringe dette tilveje i den daglige Livsførelse. Hans før omtalte Hang til stadig at skifte Bolig gjorde allerede enhver Hygge umulig, og hans ulyksalige Stridigheder med sine Tjænestefolk, med hvem han snart med snart uden Grund geraader i Klammerier og som han jager bort for saa at staa ganske hjælpeløs tilbage, kaster et tragikomisk Skær over disse sidste Aar[1]). Til alt dette kom endnu Bekymringer for Livsopholdet; vi ser saaledes hans Tanker meget optagne af Processen med den Kinskyske Familie og Udfaldet af den (jfr. Noten pag. 290). Og endelig havde de ulykkelige Forhold i Beethovens egen Slægt stor Indflydelse paa hans Stemning.



Fig. 62. Beethoven (Karrikaturtegning af Lyser).

[1]) I Dagbogen fra 1819 staar der:

d. 31. Januar afskediget Husholdersken;
d. 15. Februar Kokkepigen tiltraadt;
d. 8. Marts Kokkepigen opsagt med 14 Dages Varsel;
d. 22. s. M. ny Husholderske tiltraadt;
d. 12. Maj ankommet i Mödling. Miser et pauper sum;
d. 14. Maj Jomfruen tiltraadt med 6 Gl. mdlg.;
d. 20. Juli opsagt Husholdersken;
osv. osv. i stadig Stigning indtil
d. 28. Juli om Aftenen Kokkepigen løbet bort og
d. 10., 11., 12., 13. August „4 böse Tage“, in Lerchenfeld gegessen. — I disse slemme Dage har Beethoven sagtens været uden al Hjælp i sit Hjem. Marx mener ogsaa uden rede Penge.

En utrykt Beethoven-Autograf i Berlins Bibliothek indeholder omhyggelige Forespørgsler om, hvor meget to Tjænestefolk skal have at spise daglig, hvor ofte de skal have Steg, etc. etc.

Allerede noget før den Tid, vi er naaet til, havde han haft et for begge Parters Vedkommende lidet tiltalende Sammenstød med sin Broder Johan, hvis intime Forhold til den Kvinde, der styrede hans Hus, Ludwig v. Beethoven vilde sætte en Stopper for. Hans Optræden i Linz (hvor Johan var Apotheker) er præget af en Voldsomhed og Plumphed, der ikke kan undskyldes af sædelig Harme, og til sin Ærgrelse opnaaede Beethoven, der satte Himmel og Jord i Bevægelse, saa langt fra at adskille de to Mennesker, at Johan tværtimod ægtede den tarvelige Pige, som han, der iøvrig var en lidet sympathetisk Skikkelse[1]), virkelig synes at have holdt ærligt af. Herefter blev vel et absolut Brud undgaaet, men nogen alvorlig Forsoning mellem Brødrene opnaaedes ikke. Endnu mere kom Carl v. Beethoven og hans Familie til at gribe ind i Ludwigs Livsforhold. Carl havde ogsaa giftet sig under sin Stand og Beethoven havde en levende Mistro til denne Svigerinde. Broderen holdt han derimod af, og da de levede i samme By, var Forholdet mellem dem ret inderligt. Medens Carl længe laa syg, understøttede Beethoven paa det bedste ham og Familie (om end Beethovens egen Angivelse af i Tidens Løb at have ofret 10,000 fl. paa Broderen, vel er overdreven), og da Carl døde, sørgede Ludwig oprigtig over ham. I sit Testamente havde Carl, der sagtens heller ikke nærede ubetinget Tiltro til sin Hustru, indsat Ludwig til Formynder for sin mindreaarige Søn, Carl, og dette Formynderskab, hvilket Beethoven opfattede som en hel Mission, fik en mærkelig Betydning for Mesterens sidste Aar. Fanny del Rio, Datter af Carl Beethovens senere Opdrager, skriver herom: „Nu brød der, om jeg saa tør sige, et nyt Sjæleliv frem hos Beethoven; han syntes at ville vie sig Drengen med Liv og Sjæl“. Beethoven selv kalder Carl „sin Søn“, og i Brevene til Ungdomsvenner Amenda og Wegeler findes Udbrud, der stemmer ganske vel med de citerede Ord.

Straks fra Begyndelsen af voldte dette Forhold ham imidlertid Ubehageligheder. Han ønskede at gøre Formynderskabet virksomt, og da han ansaa Broderens Enke for „en slet Kvinde“, galdt det først og fremmest om at unddrage Barnet hendes Indflydelse. Da hun ikke godvillig vilde opgive sin Moder-Ret, førte Beethoven atter Proces. Det lod sig derunder fastslaa, at Johanne v. Beethoven

[1]) Johan var bl. a. i høj Grad forfængelig. Da han engang lod sit Kort, hvorpaa hans Titel lod „Gutsbesitzer“ bringe til Ludwig, vendte denne Kortet og skrev bagpaa „Ludwig v. Beethoven, Hirnbesitzer“.

var en daarlig Person (der endog havde været i Konflikt med Øvrigheden), og Beethoven opnaaede virkelig hvad han vilde: Drengen blev udleveret ham. I sit uhyggelige Hjem kunde han imidlertid ikke beholde ham, altsaa blev han anbragt i del Rios omtalte Pensionat og Opdragelsesanstalt. Den opbevarede Brevveksling herom viser, hvor levende Beethoven tog sig af denne Sag. I Pensionatet fortsattes Fortrædelighederne, idet Moderen („Nattens Dronning“ kalder Beethoven hende) vilde fjærne Drengen derfra og i alt Fald gjorde Forsøg paa at se ham hyppigere, end Beethoven fandt rigtigt. Man faar ubetinget nogen Sympathi med denne Moder — hun være ellers nok saa fordærvet — der kæmper for sit Barn og endog driver det til at indfinde sig forklædt i Mandsdragt paa Gymnastikpladsen for at se sin Søn. Men utvivlsomt har ogsaa Beethoven ment at handle fuldtud rigtigt og at have baade Ret og Moral paa sin Side. — Selvfølgelig led Beethoven Skibbrud i sine Forsøg paa at danne sig en ordnet Husstand og tage Drengen til sig, og Carl blev atter oversendt til Pensionatet. Hermed troede Beethoven at være til Ende med de Vanskeligheder, Formynderskabet skulde berede ham. Desværre, han tog fejl!

Al den Modgang, Sorg og Fortrædelighed, der paa denne Tid omgærdede Beethoven, kunde ikke andet end afsætte en stærk Bitterhed i hans hæftige Sind. En Dr. Bursy, der besøgte Beethoven 1816 og udførlig har berettet om sit Møde med ham, fortæller: „... Han sagde: Jeg staar nu alene i dette hæslige Wien. — Gift og Galde rasede i ham. Alt trodser ham, med alt er han utilfreds og bander især over Østrig og specielt over Wien. ... Forholdene fængsler mig hertil, sagde han, men det gaar lumpent og smudsigt til her. Det kan ikke være værre. Fra øverst til nederst er alle: *Lumpe* ...“ Selv om Beethoven, der aldrig var forsigtig i Valget af sine Udtryk, i et saadant Øjeblik nok har givet efter for Fristelsen til at lette sit Hjærte, er der dog ingen Tvivl om, at i Hovedsagen træffer de gengivne Ord hans Stemning.

Til dennes Bitterhed bidrog det ogsaa, at Beethoven, da han trak sig tilbage og ikke skrev populære Stykker mere, hurtig glemtes af sine Wienere, „Fæakerne“, som han ofte spottende kaldte dem. Reaktionens Komponist, Rossini holdt sit Indtog i Østrigs Hovedstad, og hans lettere Sager, der ikke voldte Publikum nogensomhelst Besvær, erobrede det snart saaledes, at Beethoven en Tidlang ganske sattes i Skygge.

Hvem vilde under de skildrede ulykkelige Forhold vente store og betydelige Værker fra Beethovens Haand? I Virkeligheden træffer vi nok af Planer og Udkast, selv til saa store Ting som et Requiem og en Symfoni (i h-moll), men fuldført blev i disse Aar (1815—17) kun to *Cellosonater, Klaversonaten i A-dur,* op. 101 og Sangkredsen „*An die ferne Geliebte*", Digt af Jeitteles, op. 98. Sonaten er tilegnet Grevinde Ertmann, Beethovens „kære Dorothea Cäcilie", der saa mesterlig foredrog hans Kompositioner og bidrog til at holde dem i Live i Wien. „Hendes Spil (af Beethovens Klavermusik) var uforligneligt. Selv de mest skjulte Intentioner gættede hun med en Sikkerhed, som om de stod skrevne for hendes Øjne. Ofte lykkedes det hende at fremkalde den store Mesters levende Beundring." — „*An die ferne Geliebte*" — en Prototyp for de senere „Liederkreise" og Beethovens skønneste og betydeligste Sangkomposition — er rimeligvis digtet ud af Mindet om Beethovens sidste alvorlige Kærlighed, Amalie Sebald, til hvem nogle af hans Udtalelser paa denne Tid synes at hentyde — og den romantisk klagende, beaandede Sonate staar som Indledning til den stærkt personlige Periode, der nu oprandt.

Vi har set, at det var med fuld Bevidsthed, at Beethoven havde vendt sig bort fra Verden. At han ogsaa var klar over, at han nu med sin Kunst havde andre Maal end hidtil, faar man et levende Indtryk af gennem hans Samtale med den nysnævnte Fanny del Rio. „Den, der ikke er beredt til at modtage Døden, naar den banker paa, er en daarlig Karakter. Jeg var ikke 15 Aar, da jeg vænnede mig til Tanken om Opløsning. Hvad der gør mig urolig, er ene det, at jeg hidtil har gjort saa lidt for min Kunst." „Forsaavidt maa De kunne dø i Fred. De har da udrettet tilstrækkeligt", svarer den unge Pige. „Ak, sig ikke det; hvad jeg hidtil har gjort er intet. Der foresvæver mig ganske andre Ting."

Det første af disse ny Værker, af disse „andre Ting" er *Klaversonaten* i *B-dur*, op. 106 („*Grosse Sonate für das Hammerklavier*" [1]), tilegnet Erkehertug Rudolph. — „Dette Værk udmærker sig ikke blot fremfor denne Mesters andre Frembringelser ved den rigeste og største Fantasi, men ogsaa derved, at det i Henseende til

[1]) Denne Betegnelse betyder ikke, at Sonaten er komponeret for en ny Art Klaver, men kun at Beethoven paa denne Tid i det hele stræbte at ombytte de italienske gængse Betegnelser med tyske. Han kaldte derfor nu det ingenlunde nyopfundne Pianoforte (om hvis Udvikling det følgende Kapitel indeholder nogle Oplysninger) for Hammerklavier.

kunstnerisk Fuldendelse og den bundne Stil ligesom betegner en ny Periode i Beethovens Klaverværker", — saaledes hedder det i Artarias Annonce om Sonaten, og disse Ord er, modsat megen anden Forlæggerreklame, fuldtud sande. Vel er Beethoven i denne

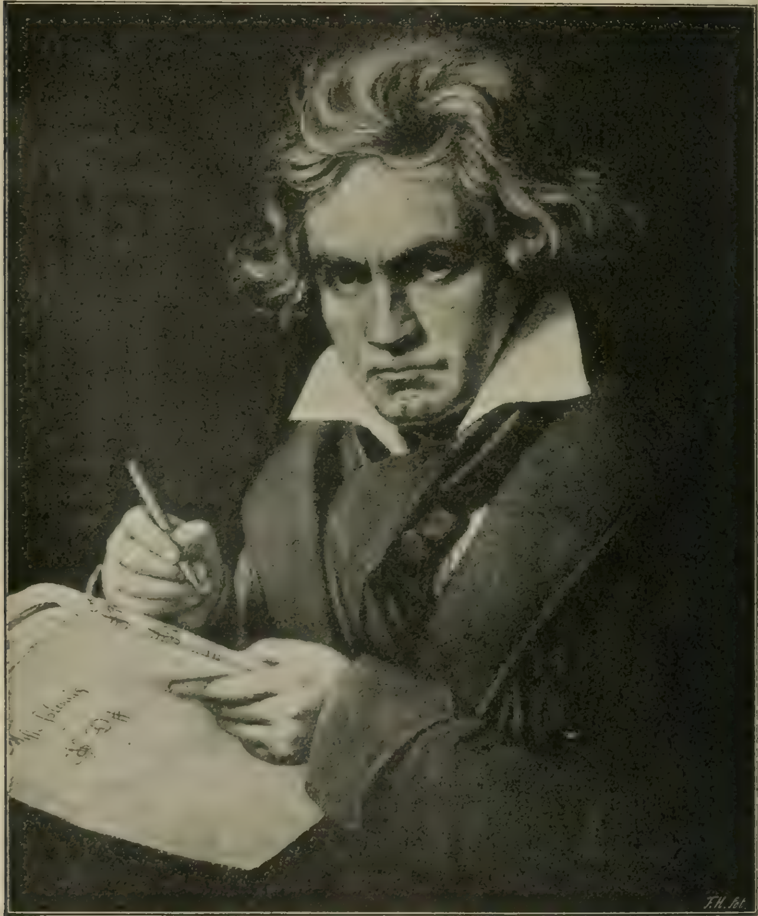


Fig. 63. Beethoven med Messen. (Efter Jos. Stielers Maleri 1819.)

Sonate — ved Siden af *Appassionata*, den vældigste han har skrevet — nærmere den ydre Sonateform end i den romantiske *A-dur-Sonate* (op. 101), men iøvrig ligner op. 106 kun lidet de forudgaaende Klaverværker. Paa en hel ny Maade tages Instrumentet i Brug, der aftvinges det Klange, som man hidtil ikke har turdet kræve af

det, Sonaten spænder over flere Oktaver. Beliggenheden er mere spredt som for at opnaa en mere orkestral Klang, Akkorderne er fyldigere og voldsommere end forhen. Den første Sats rummer en Energi, en Trods, en hensynsløs Stormen-frem, som vel ingen før havde troet det mulig at udtrykke ved Klaveret. Modsætningen til dette Stykke danner Adagioen, der er præget af den sværmeriske Hengivelse, den kunstneriske og menneskelige Ydmyghed, der er ejendommelig for Beethovens „tredje Periode". Denne Adagiosats — vidunderlig skøn i Klangen og dyb i Følelsen — er maaske Beethovens ypperste Stykke Klavermusik. Den „bundne Stil", som Annoncen taler om, og som virkelig ogsaa er betegnende for Beethovens sidste Værker, behersker navnlig Sonatens frit fugerede Finale. Dette meget vanskelige, sikkert tungt udarbejdede og lidet tilgængelige Afsnit er Skyld i, at Sonaten som Helhed ikke har vundet den Udbredelse og Forstaaelse, som den fortjænte.

Det var imidlertid ikke Klaversonater. Beethoven nu vilde skrive. Hvis han var økonomisk uafhængig[1]), hedder det i et Brev til hans Forlægger, skrev han kun Kirkemusik og Symfonier, nu og da et Stykke Kammermusik.

Allerede i dette samme Aar (1818) tilbød der sig en Lejlighed for Beethoven til at faa sit Ønske opfyldt. Hans Elev og Ven. Ærkehertug Rudolph, blev udnævnt til Ærkebiskop i Olmütz, og denne Begivenhed følte Beethoven sig kaldet til at fejre med et kirkeligt Værk: *Missa solemnis* (*D-dur*), op. 123. Med Iver kastede han sig over den nye Opgave — hans oprindelige Plan var ikke saa omfangsrig, som Værket senere skulde blive, og han haabede at faa det fuldført saa hurtigt, at det kunde benyttes ved den unge Ærkebisps Indvielse. Baade med Hensyn til Messens Størrelse, Arbejdets Vanskelighed og Tiden skuffede han imidlertid sig selv.

Beethoven gik til denne Komposition med en kunstnerisk Andagt som maaske til intet hidtidigt Arbejde. Han skrev den, som Schindler siger, „in völliger Erdenentrücktheit", og han har selv senere kaldt dette Værk „mit mest fuldendte". Men det viste sig, at Arbejdet krævede al hans Kraft, al hans Anspændelse; hans Idéer var vel ingensinde saa ophøjede, saa rige og mangeartede som paa denne

[1]) Om Sonaten i B-dur siger Beethoven, at „den er skrevet for Brødet, saa vidt er det nu kommet med mig". Udtrykket er dog næppe berettiget. Og i alt Fald, B-dur-Sonaten var sandelig ikke egnet til at tjæne Brødet paa.

Tid. da han arbejdede som under et ekstatisk Højtryk, men at give dem musikalsk Udtryk faldt ham nu ikke altid let: „Jeg sidder og tænker og tænker. Jeg har længe haft det i Hovedet, men det vil ikke frem paa Papiret". Disse Beethovens Ord gengiver træffende Udarbejdelsens Møje. Naar Beethoven skrev Størstedelen af Messen i den strænge, polyfone Stil, da fulgte han derved ikke blot Traditionen. men han stræbte netop saaledes at udfolde al sin Ævne, al sin Kunnen. Thi han vilde ikke arbejde let; i selve Arbejdet og dets strænge Fordringer søgte han sin Tilfredsstillelse. „At komponere *Credo*'et kostede ham maaske mere Besvær end ellers en hel Symfoni. Han tilbragte hele Nætter med at slaa Takt med Hænder og Fødder. inden han bestemte sig til at gribe Pennen, saa at Værten maatte true ham med Opsigelse, dersom han ikke besluttede sig til at gøre Ende paa sin natlige Støjen." Og da Schindler besøgte ham med en fremmed Musiker, hørte de ham allerede paa Trappen synge „eller rettere hyle" Fugathemaet, for straks efter at træffe ham med fuldstændig forstyrrede Træk og Sveden rislende ned ad Ansigtet[1]). „Han saa ud. som om han lige havde været oppe at slaas med en hel Hær af Kontrapunktikere."

Alligevel havde Messen næppe kunnet optage ham — som den gjorde det — i hele fire Aar[2]). dersom ikke andre Forhold havde beskæftiget hans Tanker. ja ofte helt hindret ham i at arbejde. Saaledes var det nemlig Tilfældet. Atter optaarnede Stridigheder med Svigerinden og Bekymringer for Carl sig omkring Beethoven.

„Nattens Dronning" vilde ikke indstille Kampen for at faa sit Barn tilbage. og først 1820 blev det endelig og uomstødeligt overdraget Beethoven at være Brodersønnens Formynder. Men selve dette Formynderskab skulde fremdeles volde ham Bekymring. Carl v. Beethoven var en daarlig Karakter — han var doven, søgte slet Selskab og „sagde ikke et sandt Ord" — og den Maade, paa hvilken han opdroges. som et Stridens Æble mellem to saa lidenskabelige og ubændige Mennesker som hans Onkel og Moder. kunde kun udvikle de mindre gode Sider hos ham[3]). Beethoven vilde, at han skulde

[1]) Beethoven modtog dem med de Ord: „Det er en net Redelighed. De er løbet bort allesammen, og jeg har ikke spist til Middag siden igaar". — Et tragikomisk Billede af hans ydre Livsforhold under dette nerveoprivende Arbejde!

[2]) Den fuldførtes i Sommeren 1822 (i Mellemtiden falder dog ogsaa Sonaterne op. 109 og 110), men opførtes først 1824.

[3]) Det vækker saaledes nogen Medfølelse. naar Carl etsteds skriver: „Jeg er sandelig ikke saa slem, som du mener, men du kan tro, det er drøjt og

være Kunstner eller Videnskabsmand; Navnet Beethoven skulde paa en stolt Maade forplantes gennem den unge Fyr. Ikke alene i denne Henseende blev Beethoven skuffet, Nevøen skulde, inden han endelig faldt til Ro, berede ham endnu større Sorger. — Under disse uhyggelige og i høj Grad adspredende[1]) Forhold blev Messen altsaa til.

Til at skrive dette store kirkelige Værk medbragte Beethoven visselig ikke en Bachs eller Palestrinas naive religiøse Tro; allerede af denne Grund har Messen en væsentlig anden Karakter end disse Mestres Kirkeværker, og man har i Almindelighed villet hævde, at Beethoven overhovedet ikke ævnede at skrive religiøs Musik. Lad os da her et Øjeblik betragte, hvad der kan fastslaas om Beethovens Religiøsitet, og hvad der udgør Messens Ejendommelighed.

I et Brev skriver Beethoven om dette Værk: „Min Hovedhensigt var at vække religiøse Følelser saavel hos de syngende som hos Tilhørerne“, og over *Kyriet* staar der i hans Manuskript: „Det kom fra Hjærtet — gid det maa gaa til Hjærtet“ (trykt blev Overskriften forandret til „Med Andagt“). Af disse to Udtalelser faar man et ret klart Indtryk af, hvad Beethoven vil med sin Messe: han vil vække andres religiøse ɔ: ophøjede, oversanselige Stemninger, og fremkalde de gode, ydmyge, tilbedende Følelser, som hans eget Hjærte er opfyldt af. Det vil altsaa sige: Beethovens Religion er en kunstnerisk Stemningsreligion, en Religion, der er saa langt fjærnet fra den objektive Trosfasthed, der præger Bachs Musik, som Pietismens Dage var fra Revolutionens Aartier. Beethoven selv erklærede, at Religion ligesom Generalbas var „en i sig afsluttet Ting, hvorom man ikke skulde disputere“. Schindler siger, at hele hans Vandel beviser, at han var „inderlig-religiøs, men at man med temmelig Sikkerhed kan sige, at hans religiøse Anskuelser mindre beroede paa Kirkens Tro, end de havde deres Kilde i Deisme. Uden at hylde nogen Art Dogme erkendte han ganske sikkert Gud i Verden og en Verden i Gud.“ Til disse Udtalelser føjer Thayer, „at hvis Schindler med „Deisme“ mener, at Beethoven ikke troede paa andet end én Guddom, ikke paa en Treenighed, og navnlig ikke paa Nødvendigheden af en Formidler mellem Gud og Mennesket, da kan han (Thayer) forsikre,

gør mig ikke bedre, naar du som igaar en hel Dag igennem fra Morgen til Aften skænder paa mig.“ — Nogen stor Pædagog var Beethoven næppe! Og Carl endte i alt Fald som skikkelig Ægtemand og Statsborger.

[1]) Jfr. herved Frimmel, *Neue Beethoveniana*: B. in Mödling.

at dette stemmer ganske med alt, hvad han kender til det, som vedrører denne Sag."

Dengang Beethoven kom til Wien, tragtede han i sin Frihedstrang og med sin overstrømmende Kraft efter at bryde alle Baand, ogsaa de religiøse, og hans Humor og Sarkasme har da næppe nægtet sig noget heller i denne Henseende. Deraf Haydns bekendte Udtalelse, der stempler ham som Atheist. I sin dybeste Sjæl var Beethoven dog ikke egentlig gudløs. Talrige Vidnesbyrd haves derom; men hans Religion var rigtignok hverken en Dogmernes eller Ortodoksiens Religion. Nærmest var det en panteistisk, der tilbad „Gud i Naturen". Saaledes bryder hans Stemning i Skovensomheden ud i lyriske Udbrud, der synes ham Vers, skønt de kun skrives saaledes ned:

Allmächtiger! Im Walde ich bin selig, glücklich im Walde, jeder Baum spricht durch dich.	eller	O Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend! In den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen. —

En saadan Religion er fuldt ud kunstnerisk Stemning. Andre Notitser fra Beethovens Haand, tildels Frugter af hans Læsning, tyder paa hans Religiøsitets stærkt personlige og udpræget sædelige Karakter. „Moralloven i os og Stjærnehimlen over os. Kant!!!" staar der et Steds med et noget frit Citat. Et andet Sted følgende af et indisk Skrift tagne Linjer, der vistnok er talte ud af Beethovens Hjærte: „Gud er usynlig og kan ingen Skikkelse have. Men af det, som vi ser af hans Værker, kan vi slutte, at han er evig almægtig, alvidende og allestedsnærværende. Hvad der er frit for al Lyst og alt Begær, det er den Mægtige." Og som bekendt havde Beethoven opskrevet og ladet sætte i Glas og Ramme de mystiske Ord fra gammel-ægyptiske Gudebilleder og Tempelsøjler: „Jeg er, hvad der er til. Jeg er alt, hvad er, hvad var, hvad vil blive. Intet dødeligt Menneske har hævet mit Slør. — Han er den eneste og skabt af sig selv, og denne Eneste skylder alle Ting deres Tilværelse."

Det er let forstaaeligt, at Beethoven ud fra denne personlige og meget sværmeriske religiøse Følelse ikke kunde skrive et strængt kirkeligt Værk, egnet til Kirkens Kultus. Et saadant er Messen heller ikke blevet. Med Rette skriver M. Hauptmann (i sine Breve

til Hauser), at den hellere bør høres i Koncertsalen end i Kirken· Den er, som al hans Musik, et Udslag af Beethovens stærkt bevægede Personlighed, af hans sjælelige Rørelser, af hans Fantasi, der tager et mere og mere mægtigt Sving, jo fjærnere han staar det daglige Liv. Ved Siden heraf bærer den snart mere snart mindre tydeligt Præg af det uhyre Arbejde, Beethoven lagde ind i dette Værk, der efter Schindlers Ord „syntes at give hans hele Væsen en anden Skikkelse“. En vis Tunghed hviler der da over Messen; de hellige Ord har vel mægtet at sætte Beethovens Kunstnerfantasi i Bevægelse (i *Credo* søger han endog, efter Bachs Mønster i *h-moll-Messen*, musikalsk at belyse de enkelte Tekst-Ord), men Ord var nu en Gang en Hemsko for denne Instrumenternes Mester. Dette mærkes vel tydeligst i det sidste Stykke[1]): *Dona nobis pacem*; Beethoven fortolker det ret vilkaarlig som „Bitte um inneren und äusseren Frieden“ og skildrer da i voldsomme, ofte sære Klange, Krigens Rædsel og Menneskenes klagende Bøn om Freden[2]). Hele Afsnittet har en stærkt dramatisk Karakter og passer saaledes mindre end noget andet i Messens Stil. Skøn, ophøjet og „andagtsfuld“, stolt og stilfuldt opbygget er i Modsætning dertil Indlednings-Kyriet, der nok saa meget som de, nærmest i Händels Stil undfangne, fugerede Satser er præget af Bachs Aand[3]); ganske moderne, just betegnende for Fremskridtet fra Bach og den ældre Stil er derimod *Benedictus*, et henrivende, sart bevæget Stykke, i hvilket den fra de højeste Tonelag nedstigende Violinsolo illustrerer Ordene *„ille qui venit in nomine dei“*. Ejendommeligt er ogsaa det halv filosofiske Forsøg paa gennem Toner at male Evigheden i den fugerede Sats: *et venturi vitam.*

Den samme Fantasiverden, fra hvilken Messen bringer Bud, de samme menneskekærlige, forsonende Idéer, som Beethoven har villet give Udtryk i dette Kirkeværk uden kirkeligt Præg, møder vi langt friere og endnu genialere formede i hans næste Storværk,

[1]) Iøvrig havde det været Beethovens Mening endnu at føje to eller tre Stykker til Messen; han opgav imidlertid denne Tanke saavel som Planen om at komponere et selvstændigt Requiem.

[2]) Haydn havde iøvrig en lignende, men mere berettiget Tanke i sin *Missa in tempore belli.*

[3]) Hvor meget denne Mester optog Beethovens Tanker, medens han arbejdede paa Messen, fremgaar bl. a. af, at der blandt hans Skitser fra denne Tid findes Udkast til en Ouverture over Navnet Bach.

den berømte *Niende Symfoni*, med Slutningskor over Schillers Ode: „*An die Freude*“ (i *d-moll*, op. 125).

Skitserne til denne Symfoni, der udarbejdedes i Aarene 1822—23, findes allerede samtidig med Udkast til Messen, men i Mellemtiden havde Beethoven endnu „for Brødet“ skrevet flere mindre Arbejder, lettere tilgængelige og afsættelige: foruden nogle Sange og Variationsværker navnlig Klaversonaterne op. 109 (*E-dur*), op. 110 (*As-dur*), op. 111 (*c-moll*). Det var paa denne Tid, at Dagspressen skrev: „Beethoven beskæftiger sig nu med at harmonisere skotske Sange[1]), for større Arbejder er han ganske afstumpet“. Disse tre Sonater (hvortil senere slutter sig de XXXIII *Variationer* over et Thema af Diabelli, Beethovens sidste Klaverværk) er det hurtige og energiske Svar paa denne Paastand; Messen og Symfonien kunde jo først senere yderligere slaa den til Jorden. Der er ingen Tvivl om, at Beethoven helt er tilstede i disse delvis ret sære Sonater, men lige saa vist er det, at de ikke har ligget ham saaledes paa Hjærte som hans hidtidige Klavermusik. „Der foresvævede ham ganske andre Ting“, og „*Cimbalo miserabile*“, som han nu kaldte Klaveret, var blevet ham et ufyldestgørende, næsten ligegyldigt Instrument. I Notitsbøgerne staar der: „Sletingen Klaversager undtagen Koncerter, andet kun naar jeg bliver nødet dertil“. Meget af Følelseslivet og Stemningen i Messen og den niende Symfoni kommer imidlertid i indsnævret Form frem i disse Sonater, man tænke paa *Andante molto cantabile ed espressivo* (med Variationer) i op. 109, *Adagioen* med den efterfølgende skønne *Arioso* (hvis Indhold Beethoven i Skitsebogen betegner som „Ermattet klagend“), i op. 110 — heri rummes Stemninger fra Messen, og den hyppige Anvendelse af fugeret Sats i disse Sonater peger ligeledes paa Beskæftigelsen med hint Værk. Beslægtet med Symfonien er den første barske og energiske Sats i op. 111, medens *Arietta* med Variationer synes at føre Beethovens Aand op i en forklaret, æterren Tilværelse — til at udtrykke dens klingende Skønhed har det „usle Klaver“ sikkert ikke været tilstrækkelig, men hvad Beethoven har nedskrevet og efterladt sig, giver dog en Anelse om det Sværmeri, i hvilket han undfangede denne sin sidste Sonatesats.

c-moll-Sonaten, atter tilegnet Ærkehertug Rudolph, er da som Helhed den ubetinget betydeligste af de tre „sidste Sonater“; men paa Højde med *B-dur*-Sonaten (op. 106) kommer den ikke. Og i det

[1]) Op. 107, 108. (Bearbejdelse for Sang, Klaver, Violin og Cello.)

Hele maa det om de sidste Sonater siges, at hverken den Omstændighed, at Beethoven, da han skrev dem, var optaget af andre og større Ting eller det Faktum, at han aldrig har hørt en Tone af dem, er gaaet usporlig hen over dem. De er meget ujævne i Behandlingen, ofte underlig afbrudte, som om Mesteren pludselig er bleven ked af dem eller er hastet til andet Arbejde. Om *c-moll*-Sonaten erklærede han selv til Schindler, at han „ikke havde faaet Tid til at skrive en tredje Sats"[1]). Døvheden spores undertiden i den mærkelig beliggende spredt og spinkelt klingende Klaversats — saaledes vel mest i *Prestissimo* i op. 109, men ogsaa rundt om andetsteds. Det er umuligt at tænke sig andet end, at Beethovens fysiske Brøst stedvis har ladet ham være mindre agtpaagivende paa dette Punkt.

Om Betydningen af Beethovens Døvhed fra et rent lægeligt Standpunkt har en Autoritet som Billroth[2]), der tillige var meget musikalsk, udtalt sig, og hans Ord fortjæner at citeres i denne Forbindelse, uden at vi dog skønner, at Spørgsmaalet ved dem er endelig afgjort: „I alle Tilfælde er et sundt Høreorgan en væsentlig Betingelse for Udviklingen af Tonefornemmelserne, Tonesansen, Musiksansen, om end denne sidstes Væsen har hjemme i Hjærnen. Meget tidligt Tab af Hørelsen maa lidt efter lidt dræbe Musiksansen fuldstændig. ... Naar Hørelsen udslukkes i en senere Livsalder, og Spillet med de optagne Klange har været nogenlunde livligt og intensivt, er Mængden af de indprægede Erindringsbilleder saa stor og Fremkaldelsen af dem en saa let og hurtig Proces, at der ikke behøves de udefra bevægede Toneiagttagelser for at danne eventuelle nye Kombinationer af Tonebillederne (ɔ: musikalske Kompositioner). Jeg er overbevist om, at Beethoven i sin sidste Periode ikke havde komponeret væsentlig anderledes (om end maaske nok andre Ting), naar det havde været ham forundt at beholde sin Hørelse fuldt uskadt til sin Livsende. At den (for mig i det mindste) saa ofte hæslige Klang af mange polyfone Satser i flere af hans sidste Kompositioner direkte skulde have været betinget af hans Døvhed, er højst usandsynligt, da

[1]) Naar man tænker paa den skønne Variationsrække, hvormed Sonaten slutter, tvivler man dog lidt om Beethovens Ærlighed og fristes til med Elterlein (B.: Klavier-Sonaten) at citere Goethes Faust: „Das Beste was du weisst, darfst du doch nicht den Buben sagen".

[2]) Se: „Wer ist musikalisch?" p. 60 ff.

han atter ved Siden af skabte vidunderligt skønt klingende Melodier og Harmonier“ [1]).

Under Arbejdet paa Symfonien forefaldt en Begivenhed, der uagtet den ikke i sig kunde virke overraskende, gjorde hæftigt Indtryk paa Beethovens nervøst oprevne Sind. Maaske for at bringe sin Personlighed en Gang igen i „Faiakernes“ Erindring — i hvert Fald for at gøre Sangerinden Wilhelmine Schröder (senere Devrient) en Tjæneste, paatog Beethoven sig i Efteraaret 1822 at dirigere *Fidelio* ved hendes Beneficeforestilling. Ved denne Lejlighed fik han den frygtelige Vished for, at hans Døvhed var saa fuldstændig, at han end ikke kunde høre et helt Orkester spille. Schindler fortæller, hvorledes hans Dirigeren bragte Forstyrrelse i alt lige fra Begyndelsen af. Beethoven hørte intet, men da han opdagede, at der var noget galt fat, og ingen nænnede at sige ham Sandheden, spurgte han selv Schindler om Sammenhængen. Da denne som Svar havde skrevet: „Jeg beder Dem, fortsæt ikke. Nærmere hjemme“, fór Beethoven i samme Nu op, satte med Raabet: „Hurtig afsted, bort!“, i ét Spring over Orkester-Balustraden og løb i et Træk hjem. Her kastede han sig paa Sofaen, skjulte Ansigtet i Hænderne og blev ubevægelig liggende i Timevis. Hele Dagen talte han ikke et Ord. Schindler havde Indtryk af, at det var den smærteligste i hans Liv og tilføjer, at dette var et Slag, efter hvilket han ikke mere rettede sig [2]). —

[1]) Paa dette sidste Punkt synes den store Læges Udtalelser ikke overbevisende. Netop Døvheden i Forbindelse med Beethovens velbekendte store Adspredthed i de sidste Aar har kunnet gøre ham mindre opmærksom paa den fysiske Velklang, naar det væsentlige, det ideelle Indhold blot kom frem. Og selv om Toneforhold, Klangen osv. stod levende for Beethovens Bevidsthed og indre Øre, kunde der dog nok være Tale om en Distraktion eller en svindende Erindring m. H. t. Instrumenternes Tonestyrke og sligt.

[2]) Beethoven vovede sig dog hen i Theatret ved selve Forestillingen, men han sad skjult i Orkestret og hyllede sig saaledes i sin Kappe, at man lige saa hans Øjne, „der syntes at skyde Lyn; disse Øjne indgød mig en Skræk, der var lige ved at tage Modet helt fra mig“. Saaledes fortalte Wilhelmine Schröder-Devrient senere. (Se nærmere Nohl: Beethoven, III, p. 347). — Beethoven var iøvrig en mere original end ideal Dirigent. — „Orkestret maatte passe godt paa, naar det ikke skulde lade sig forstyrre af sin Fører; han havde kun Sans for sine Tonedigtninger og var uafladelig optaget af ved de mangfoldigste Gestikulationer at betegne det tilsigtede Udtryk. Saaledes slog han ofte Nedslag paa et stærkt Sted, selv om det ogsaa var den slette Taktdel. *Diminuendo* plejede han at markere ved at gøre sig mindre og mindre, og *Pianissimo* ved saa at sige smutte ind under Pulten. Naar Tonemasserne saa tiltog,

Det sidste anspændende Arbejde paa den niende Symfoni betegnes ved den lille Billet fra Beethoven, som Schindler har opbevaret: „Samothrazier! Umag Eder ikke herhen, før jeg udsteder en Hatscherif, min hurtig sejlende Fregat, den velædle Fru Schnaps, skal hver 2—3. Dag spørge til Eders Befindende. Levvel, bring heller ikke nogen anden herhen.“ Og i denne sin Ensomhed arbejdede han „flittigt som en Bi, strejfende rundt i Mark og Eng (han tilbragte Sommeren 1823 i Hetzendorf og Baden), og hvad der aldrig før var forekommet selv i højest aandelig Ophidselse — Gang efter Gang kom han hjem uden Hat paa Hovedet!“. — I Efteraaret 1823 var de tre første Satser af Symfonien fuldfærdige. og Beethoven vendte tilbage til Wien for at udarbejde den sidste Sats. Skitser til denne Symfoni, Melodier til selve Schillers Hymne *An die Freude*, findes for Aar tilbage i Beethovens Notitsbøger; men det er tvivlsomt, om han fra Begyndelsen af havde tænkt sig at slutte Symfonien, saaledes som det skulde blive Tilfældet, med en Kor-Hymne. Nottebohm mener, at Idéen først er opstaaet under Arbejdet paa Symfonien, idet der blandt Skitserne ogsaa findes Udkast til en instrumental Finale. Imidlertid, selv efter at denne Tvivl var afgjort, var der endnu en anden Vanskelighed tilbage, den, at finde de rette Ord for det Recitativ, der skulde føre fra den instrumentale Del til den vokale. „Det er idag en Festens Dag, lad os fejre den med Sang og Dans“ maa vige for: „Lad os synge den udødelige Schillers Digt“ og dette atter for: „O Venner, ikke disse Toner, lad os istemme venligere og gladere Toner!“ — de berømte Ord, der nu føre over til Korfinalen.

Endelig stod da færdig det mægtige Værk, der satte Kronen paa Rækken af Beethovens Symfonier, et Verdensdigt i Toner som Goethes *Faust* i Ord — og som dette Digt kommenteret atter og atter. Forgudet og fordømt, misforstaaet lige saavel af dem, der manglede Evnen eller Villien til Forstaaelse, som af dem, der i deres Begejstring lagde mere deri, end Beethoven har villet. At Mesteren imidlertid har villet noget andet og større end blot at „skrive Musik“, det er saa vist som noget. Alle Theorier om Musik som skønne Toneforhold, som klingende Former synes saa fattige, ja taabelige, naar man staar Ansigt til Ansigt med et saadant

voksede han ogsaa op fra sit Skjul, og naar hele Instrumentalstyrken indtraadte, blev han næsten kæmpestor, idet han løftede sig op paa Taaspidserne ... hele Manden lignede et *Perpetuum mobile.*“ (Seyfried.)

Værk, i hvis „Toneleg“ en af Verdens største Aander har indtryllet („eingeheimniszt“) al sin dybe Livserfaring, har udladet hele sit Væsens Kraft og Lidenskab. Paa den anden Side bør man vistnok vogte sig for at sætte altfor svævende oversanselige Begreber i Bevægelse i Anledning af denne Symfoni og dens mærkelige Stigning i Finalen. Symfoniens Idé turde være i ret god Overensstemmelse med de ideale Begreber, der fyldte Menneskene i dette Aarhundredes Begyndelse: Humanitetsidéen, Menneskekærlighed, Troen paa Menneskeværd, Drømmen om Menneskelykke. Men disse Idéer, der som fremhævet i Kap. IV ogsaa bevægede Mozart, da han skrev *Trylleføjten*[1], faar i Symfonien et langt mere gribende, storslaaet, omfattende Udtryk end i noget andet Toneværk før — og man kan tilføje, senere. *Seid umschlungen Millionen* — er Kærnen i Symfoniens Tanke. Fra Idéens Side er dens Højdepunkt naaet der, hvor dette Motiv kontrapunktisk er sammenslynget med Motivet ***Freude, schöner Götterfunken***:

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken —
ff Seid um - - - - schlun - - gen
ff ff f

Beethoven har her gennem Tonekunsten villet fremstille Menneskekærligheden som Grundlag for Menneskelykken, bærende denne paa brede og sikre Skuldre. Tonerne ligesom knytter de to Begreber uløselig til hinanden og aabenbarer Beethoven — en af Menneskehedens største Aander — som den mægtige Kunstner, det varmt følende Menneske og den dybe Tænker.

Gangen i Symfonien er i store Træk denne: Ud fra de først anslaaede anelsesfulde, kaoslignende tomme Kvinter vrider sig løs det mægtige trodsige Motiv:

ff f

[1]) Det er værd her at gøre opmærksom paa, at ogsaa Beethoven var Frimurer.

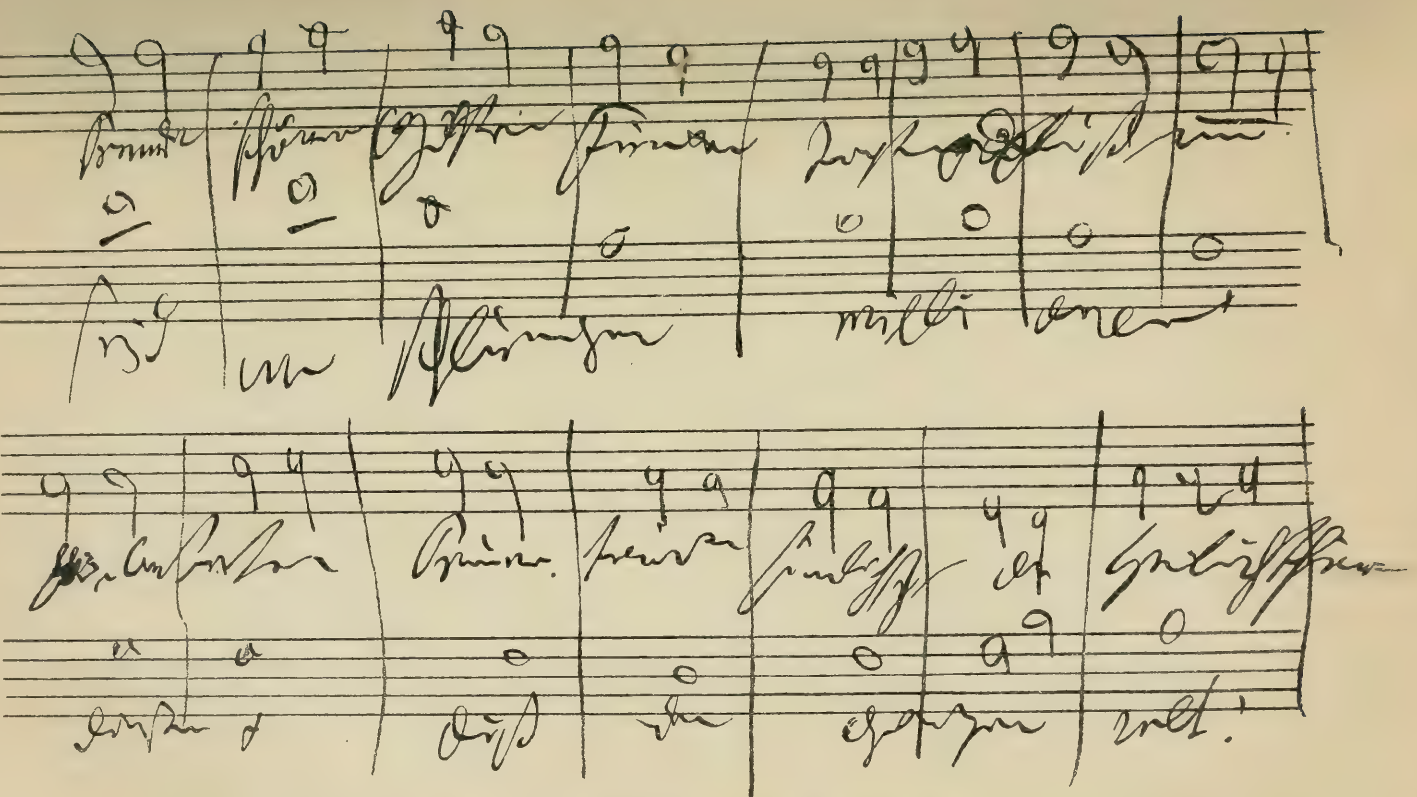
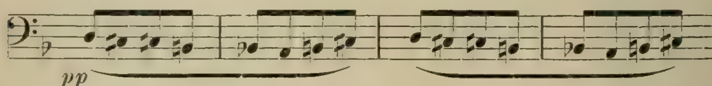


Fig. 64. Af Beethovens Skitse til Finalen af den niende Symfoni.

der danner Grundlaget for Satsen, der i Karakteren minder om Skæbne-Symfoniens første Sats, kun at Følelseslivet her er mere vidtspændende, Fantasien mere glødende, Udarbejdelsen mere energisk og dybsindig, og Indholdet i det Hele mangfoldigere og rigere, saaledes at Satsen ikke blot er længere varende, men ogsaa vanskeligere at overskue. I Hovedsagen er det atter her en hæftig, lidenskabelig Kamp mod Skæbnen, en stejl Trods, der kommer til Udbrud. Over denne Sats, en af Instrumentalmusikens genialeste, har Rich. Wagner træffende sat som Motto Fausts: *Entbehren sollst du, sollst entbehren.* Og mest passer dette Citat paa Satsens Slutning, Kodaen, der bygges over det stadig gentagne Basmotiv:



og som paa gribende Vis maler en knugende, haabløs Resignation[1]).

Dog, denne Menneskets (det enkelte Menneskes) Trods bøjes ikke, fordi det har maattet ligge under i Kampen. Tværtimod, den følgende Sats — *Scherzo* — flammer af samme Trods, der blot her former sig til en kaad, ja vild Lystighed, en Galgenhumor, der sparker til Skæbne og Forsagelse, og som nyder Livet i dets grelleste Former paa Trods af hævdvunden spidsborgerlig Moralitet. — Den, der ret har følt dette Musikstykkes Betydning og lært det at kende spillet under en genial Dirigents Ledelse, vil billige denne Opfattelse fremfor den mere gængse, der i Scherzoen kun ser en Skildring af de verdslige Glæder, en overstrømmende Fryd ved den jordiske Tilværelse. Der er sandelig for megen Sarkasme, for megen Vildskab, stigende til Raseri, i dette Stykke, til at slig borgerlig Fortolkning slaar til. — Men i denne trodsige Livsnydelse finder Mennesket umulig Tingenes Maal. Det søger ind i sig selv og drømmer om et Skønhedsrige, en Harmoni og Fred, „der overgaar al Forstand“ (*Adagioen*). Maalet skulde synes naaet her. Det vilde være det, dersom Mennesket havde Lov til at nøjes med sin egen Lykke, hvis en sværmerisk Svælgen i Skønhed og Lykke, der er saa personlig, at den end ikke helt kan meddeles til andre, i Længden kunde

[1]) „De Sorger, der ramte den store Musiker i saa mange af hans sidste Aar ... er her udtrykte i al deres Dybde og Bitterhed. Her har han sikkert mere end nogetsteds produceret *proprio e proposito effetto.* Det er næsten som kunde vi se Taarerne paa hans Kinder.“ (Grove.)

tilfredsstille. Og hvis denne den Enkeltes Harmoni kunde udelukke Medlidenheden med de Millioner, hvis skærende Livskamp lyder ind i hans afgrænsede Sfære. Saaledes føres vi til Finalen med dens opskræmmende, frygtelige uopløste Disharmoni.

Vi ser Forsøgene, der gøres med at slaa sig til Ro ved de Livsopfattelser, de forudgaaende Stykker har lært os at kende — Skitsebøgerne indeholder tildels Beethovens egne Ord til Støtte for vor Forstaaelse af dem — og vi naar til Korfinalen med dens Sammensmeltning af Menneskekærlighed og Menneskelykke — den enkeltes Lykke gennem de manges. —

Til denne Fremstilling af Helheden maa vi her indskrænke os[1]). At komme ind paa Symfoniens Enkeltheder maa opgives. Kun skal fremhæves den ædle Nøjsomhed, hvormed de orkestrale Midler er brugte i Symfonien, hvilken dog ikke har umuliggjort den storslaaede faste Klang i den pathetiske første Sats eller den varme, mættede, duftende Tone i Adagioen. Berøres skal ogsaa den Betragtning, ifølge hvilken Beethovens niende Symfoni har „sprængt Symfoniens Form“, har vist dens Utilstrækkelighed ved at tage Menneskestemmer til Hjælp. Beethoven kan have følt noget saadant — hans sidste ensomme Aar var Eksperimenternes Tid — men det er ingenlunde bevist, at han har gjort det. At slutte et Instrumental- (symfonisk) Stykke med Kor, var en vovelig og før Beethoven ukendt Idé. Beethoven selv havde jo imidlertid gjort det i *Korfantasien* og han havde — hvad ikke har liden Betydning at vide — tænkt stærkt paa ogsaa at slutte *Pastoralsymfonien* med en „Takkesang“ (Hymne). Maaske burde han alt den Gang have virkeliggjort sin Idé — den instrumentale Slutning paa Pastoralsymfonien er jo mat i Forhold til de forudgangne Dele. Men her, hvor det ikke længer som ellers i Instrumentalmusiken drejede sig om at gengive den Enkeltes Stemninger og Følelser, men netop galdt om saa at sige at samle hele Menneskeheden i et vældigt Kor, her vilde en Instrumentalsats hverken blive fuldt forstaaet eller have slaaet fuldt til. — Til denne Symfoni i alt Fald maatte der denne Korfinale. Hvis det er rigtig (som Czerny beretter) at Beethoven senere kaldte denne Finale for et „Misgreb“, saa lad os med Wasielewski „glæde os over dette Misgreb“, men lad os heller

[1]) Iøvrig henvises atter her til Biografierne og de citerede æsthetiske Værker, og særlig fremhæves Rich. Wagner's, Berlioz's, Marx's og Grove's Omtale af „den Niende“.

ikke glemme, at Beethoven havde planlagt inden sin Død endnu en Symfoni, hvortil ikke findes Spor af Vokalsats. Han selv havde altsaa ikke nogen skyldbetynget Følelse af at have „sprængt Symfonien“.

Messen og den niende Symfoni var saaledes færdige; Frugten af aarelangt Arbejde. Beethoven vendte atter sit Blik udad mod



Fig. 65. Tobias Haslinger, Beethovens Ven og Forlægger.

Verden, og med Følelsen af den Stordaad, han havde udrettet, voksede hans Livslyst. Han viste sig igen i Wiens Gader, var livlig interesseret for Bynyt og syntes endog for en Tid at have glemt sine legemlige Svagheder. Det var da rimeligt, at han ønskede endnu en Gang at træde i Forhold til Publikum — thi om at høre sine Værker kunde hans Tanker jo ikke dreje sig. Han tilbød da de to nye Værker til „Gesellschaft der Musikfreunde“, men fik (i Januar 1824) et afslaaende Svar — om man var mest

bange for de store Udgifter ved Opførelsen (som det angaves) eller for Værkernes Særhed (hvad der turde være sandsynligst), faar staa hen. Beethoven betragtede ganske naturligt Afslaget som en Krænkelse og indledede Underhandlinger med Berlins Operaintendant. Da det rygtedes, at der var nogen Udsigt til, at Forhandlingerne vilde føre til et Resultat, vaagnede imidlertid Wienernes Skamfølelse, og i en meget højtidelig, ja noget svulstig Adresse, hvis Ord uden Navns Nævnelse stiklede til Rossini-Dyrkelsen, henvendte en Kreds af Musikyndere, adelige og borgerlige, sig til Beethoven med Bøn om, at han ikke vilde lade sine nye Værker opføre andetsteds end i Wien, „hvor alles Blikke forhaabningsfuldt er vendte mod ham“. Skønt Dokumentet i sig ikke havde stort at sige, rørte det dog Beethoven dybt, og efter en kort Betænkningstid bestemte han sig til at give en egen Koncert i Wien. Inden denne kom i Stand, overgik der Beethoven saa megen Ærgrelse og Modgang, at han flere Gange var lige ved at opgive det Hele. Ved opofrende og taalmodige Venners Hjælp fik man dog Bugt med Vanskelighederne, ogsaa med dem, Beethovens egen Særhed og Hidsighed fremkaldte. Koncerten fandt endelig Sted i Kärntnerthor-Theatret d. 17. Maj 1824.

Programmet bestod af tre Afsnit: af Messen, Ouverturen *Zur Weihe des Hauses*, op. 124[1]) og den niende Symfoni; Soloerne blev bl. a. sungne af Henriette Sontag og Caroline Unger. Theatret var propfuldt og Bifaldet begejstret; navnlig henrev Symfonien Tilhørerne (trods en mindre fuldendt Udførelse), ja efter det berømte Solopauke-Sted i Scherzoen brød Bifaldet saa spontant og voldsomt frem, at Orkestret maatte pausere. „Taarerne stod de udførende i Øjnene, kun Mesteren selv anede intet og vedblev (fra sin Plads under Dirigenten) at angive Takten“. Da fik Sangerinden Unger den gode Idé at vende ham om mod Publikum, og han bukkede i rolig Værdighed som Tak for det Bifald, som han saa, men ikke kunde høre. Men efter denne Triumf[2]) fulgte den ned-

[1]) Jvfr. foran, pag. 279, Noten.

[2]) Det har sin Interesse at se, hvorledes ogsaa Kritiken modtog disse nye og dengang saare forbløffende Værker med en Velvilje, ja Begejstring, der overrasker. „Beethovens Genius viste sig i disse storartede, gigantiske Kompositioner atter ganske i sin Ungdom og originale Kraft. „Hvorfra skal jeg tage Ord til at berette om disse Kæmpeværker.“ „Indtrykket var ubeskrivelig stort og herligt. Jubelraabet enthusiastisk overfor denne Mester, der har afsløret en ny Verden i den hellige Kunst.“ Saaledes hedder det i Kritiker og Korrespondancer. Imidlertid kunde Symfonien

slaaende Oplysning, at Koncertens økonomiske Udbytte var saa godt som intet (Opgivelserne varierer, Nohl nævner endog kun 120 Mark); Omkostningerne havde været for store. Saa megen Lid havde Beethoven sat til denne Koncert, at han faldt fuldstændig sammen, da dette Resultat meddeltes ham — „endnu den næste Morgen fandt Tjænestefolkene ham liggende paa Sofaen i fuldt Koncerttoilette“. En Gentagelse af Koncerten — dog med Udeladelse af Messen, der erstattedes bl. a. ved Arier af Rossini og Mercadante! — fandt Sted d. 23. Maj, men uagtet Beethoven havde faaet sikret sig et Honorar af 500 fl., blev Koncerten dog en Skuffelse for ham — Salen var halvfyldt, Interessen, uvist af hvilken Grund, ringe og Impresarioen havde kun Tab. —

I et Brev til Forlæggeren Schott af 17. September 1824 skriver Beethoven: „Det forekommer mig egentlig, som havde jeg hidtil knap skrevet en Node“. Beethoven var da endnu optaget af en Mængde Planer, og nogle af dem kendes i alt Fald: Operaen Melusine, Musik til Goethes Faust, et Oratorium, den tiende Symfoni, nogle Strygekvartetter, et Requiem, Bach-Ouverturen, en Fløjtekvintet og en firhændig Sonate. Af disse Planer blev kun Strygekvartetterne til Virkelighed — de, der danner den mærkelige Slutsten paa Beethovens Livsgærning.

Allerede i Slutningen af 1822 havde en russisk Magnat, den musikelskende Fyrst Galitzin tilskrevet Beethoven og „som en stor Beundrer af hans Talent“ anmodet ham om at komponere en, to eller tre Kvartetter, for hvilke han vilde betale, hvad Komponisten selv maatte fastsætte. Først nu fik Beethoven imidlertid Ro til at beskæftige sig med denne Opgave, og han tog fat paa den med den Tanke, som han paa denne Tid lader komme til Orde overfor Rellstab: „Jeg vil nu kun skrive, hvad der glæder mig selv“. Disse Kvartetter, der er som den intimeste Aabenbaring af Beethovens Aandsliv i hans sidste Leveaar, indeholder da intet, der blot i fjærneste Maade kommer det brede Publikums Krav og Smag imøde. Derfor blev de plat forkastede og kaldtes — ja kaldes endnu „de gale Kvartetter“; og det ikke blot af den læge Tilhører, men ogsaa af Fagmusikerne, ja,

ikke holde sig paa Repertoiret. Det var Rich. Wagners store Fortjæneste paany at fremdrage Symfonien af Glemsel (1846 i Dresden). Om denne mesterlige Fremførelse var det, at Niels W. Gade erklærede, at han gærne havde gjort Rejsen fra Leipzig igen blot for at høre Udførelsen af Kontrabasrecitativerne i Finalens Begyndelse.

endnu Aartier efter deres Fremkomst talte en Kunstner som Mendelssohn fordømmende og advarende Ord om dem.

Kvartetterne er komponerede i følgende Orden: op. 127 (*Es-dur*), 1824, op. 132 (*a-moll*), 1825, op. 130 (*B-dur*), 1825 (Finalen dog først i Efteraaret 1826, ifølge Schindler Beethovens allersidste færdige Arbejde), — op. 133, stor Fuga for Strygekvartet (*B-dur*), tilegnet Ærkehertug Rudolph, var oprindelig Finale til Kvartet op. 130, — op. 131 (*cis-moll*), 1826 og op. 135 (*F-dur*), Sommer og Efteraar 1826.

I Beethovens sidste Leveaar, i hvilke han var optaget af disse Kompositioner, havde hans fuldstændige Døvhed forøget hans Mistænksomhed og Uomgængelighed. Han bevarede kun det gode Forhold til faa af sine gamle Venner, som Familien Breuning og Schindler. De nye, han vandt, synes ikke alle at have været ham værdige. I hvert Fald gælder dette uden Tvivl den talentfulde, men uordentlige Musiker Karl Holz, der saavidt man kan se, en Tidlang førte ham ind i et Liv, i hvilket Vinflasken var en ikke uvæsentlig Faktor[1]). Dog, det var ikke mest Savnet af betydelige Venner, der tyngede Beethovens Sind i disse Aar, det var Bekymringer, der ikke glemtes trods en enkelt Aftens Lystighed og Champagnerus. Først og fremmest galdt de den elskede „Søn", Nevøen Carl, der stadig var Genstand for al Beethovens rørende Omhu.

Carl havde opgivet Studierne ved Universitetet; i daarligt Selskab og i stadig Forbindelse med den tvivlsomme Moder sløsede han Tiden hen, kom i dybere Gæld og Elendighed, og vilde intet høre af Beethovens Formaninger, ja kaldte ham rent ud „en gammel Nar, hvem han kunde vikle om sin Finger" — og i dette sidste havde han desværre ikke helt Uret, thi i Beethovens Optræden overfor Nevøen veg Vrede og Trusler kun altfor let for Overbærenhed og Undskylden. Da kom imidlertid en Katastrofe, der ramte Beethoven til den inderste Marv: Carl gjorde et Selvmordsforsøg, han saa ingen anden Udvej til at redde sig ud af alle Forviklinger. Baade for Beethovens Kærlighed til Brodersønnen, for hans strængt sædelige Livsanskuelse og for hans Stolthed over sit uplettede Navn var dette et Slag, der bøjede ham helt til Jorden. „Forsvundet var alt det endnu faste og stramme i hans Bevægelser, en Olding nær de halvfjerds stod for os, viljeløs og føjelig" (Schindler). Beethoven

[1]) Som et lille Eksempel paa dette lystige Liv kan henvises til Beretningen om Kuhlaus Samværen med Beethoven, der bl. a. findes i Thrane: Danske Komponister, p. 157.

fik vel Karl løst af Politiets Værge, i hvilket han var blevet taget efter det mislykkede Forsøg, men det eneste, der nu syntes at kunne redde ham, var at skaffe ham bort fra Wien. Det lykkedes da Stephan Breuning at faa en Feldmarskal Stutterheim til at optage ham i sit Regiment. Dette er Grunden til, at Generalens Navn staar paa *Cis-moll*-Kvartetten. Det var Beethovens Tak.

Inden denne Sag gik i Orden, forløb imidlertid flere Uger. Disse tilbragte Beethoven paa Landet i Gneixendorff, hvorhen Broderen Johan havde indbudt ham og Carl. Opholdet der var i og for sig Beethoven ubehageligt; men dels var han optaget af Arbejde[1], dels forlængede han Opholdet til langt hen paa Efteraaret (1826), fordi han ønskede at formaa Johan til at sikre Carls Fremtid ved testamentariske Bestemmelser. Dette lykkedes ikke, men gav meget mere Anledning til hyppig Uenighed mellem de to Brødre, ja til oprivende Scener. Efter en saadan Scene var det, at Beethoven uden Varsel i et forrygende Vejr og i en ussel Befordring forlod Gneixendorff for at vende tilbage til Wien, hvor han ankom syg — som det snart viste sig — syg til Døden.

I Forbindelse med saadanne fortvivlede og stadige Bekymringer, som navnlig Nevøen forvoldte, stod det sikkert, at Beethoven i disse Aar jævnlig kastedes paa Sygelejet. Denne Sygelighed, hvilken Beethoven med Rette hurtig opfattede som en Døds-Bebuder, bidrog meget til at knuge hans Stemning og til at fremkalde en nervøs og pirrelig Sindstilstand. Og hertil kom nu som en yderligere Plage: Ængstelsen for Udkommet, eller rettere — thi atter her spillede Tanken paa den elskede Brodersøn med ind — Bekymringen for ikke at kunne efterlade sig saa meget, at Carls Fremtid kunde sikres. Beethovens økonomiske Stilling var, som bl. a. Wasielewski udførlig paaviser, ingenlunde uheldig, men dels betragtede han den lille Kapital, han havde opsparet i Værdipapirer, som urørlig — thi den var bestemt til Carl! — dels var hans Udgifter i de sidste Aar ikke ubetydelige: han beboede en stor Lejlighed i „Schwarzspanierhaus", hans Husholdning førtes fremdeles uden Kontrol og i haabløs Forvirring, og hertil kom saa ikke ringe Udgifter til Læger og Medicin. Man kan da undskylde, at Beethoven i en Skrivelse til den Londonske Instrument-

[1]) Jvfr. som Eksempel paa Beethovens aandelige Optagethed i denne Tid den pudsige Anekdote om hans Sammenstød med Bonden i Nohls „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen", p. 244.

fabrikant Stumpff kort før sin Død lod sig henrive til at skildre sin Stilling som adskillig ringere end den, rolig beset, var. Dette Brev gav Anledning til, at det filharmoniske Selskab sendte Beethoven 100 Strl. som Forskud paa Indtægten af en Koncert, man forberedte til Fordel for ham. Beethoven modtog Beløbet med rørende Taknemmelighed, men skulde ikke selv faa Brug derfor. —

Da et Par Dage var gaaet efter Beethovens Hjemkomst fra Gneixendorff, uden at nogen Bedring indtraadte, skikkede Beethoven

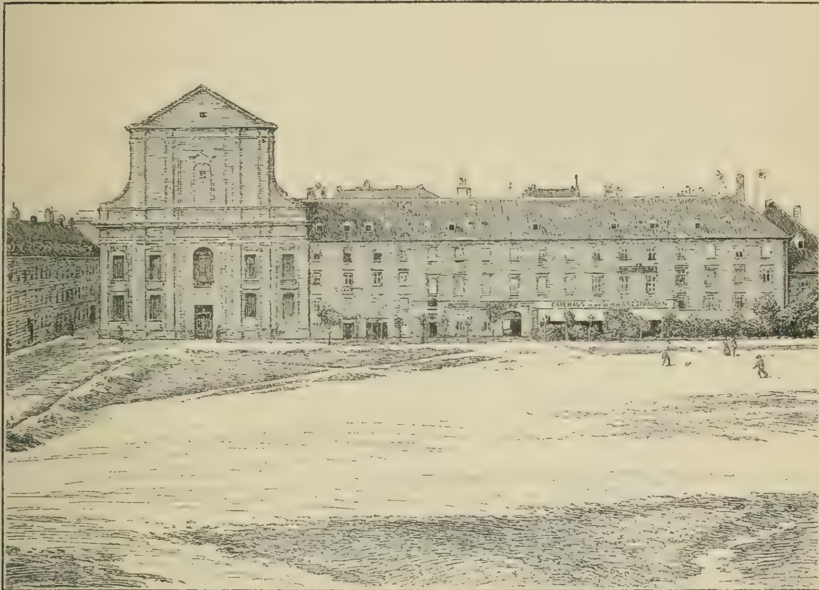


Fig. 66. *Schwarzspanierhaus*, Beethovens sidste Bolig.

Carl efter en Læge. Carl foretrak imidlertid at gaa paa en Billardstue og derfra at sende et Bud, der hidskaffede en Beethoven fremmed Kirurg, Dr. Wawruch, hvis medicinske Kundskaber synes at have været mangelfulde. Om denne Sagernes Gang har fremskyndet Beethovens Død, tør vel ingen afgøre, men i hvert Fald stiller den Brodersønnens Ligegyldighed overfor den opofrende Onkel i det grelleste Lys, og sikkert er det, at Lægen en Tidlang tog fejl af Sygdommen. Trods forbigaaende Bedring viste Tilstanden sig snart haabløs, og Beethovens Sindsstemning bidrog ikke til Sygdommens bedre Forløb. „En hæftig Vrede, en dyb Lidelse ved Tanken om ufortjænte Krænkelser og Utaknemmelighed havde foranlediget *Eks-*

plosionen (et nyt Anfald). Rystende og bævende krummede han sig af Smærte, der rasede i Lever og Tarme" — skriver Dr. Wawruch i en efterladt udførlig Beretning om Beethovens sidste Dage. For at finde nogen Lindring maatte han underkaste sig forskellige „Tapninger". Han udstod dem — som alle de rent legemlige Lidelser — med stoisk Ro, ja udbrød en Gang med en Rest af sin groteske Humor: „Hellere Vand fra Bugen end fra Pennen!" I roligere Timer beskæftigede Beethoven sig endnu med Kompositioner, tog navnlig sit Oratorium („Saul og David") og „Bach"-Ouverturen for, læste derhos i Walter Scotts Romaner og stiftede paa Schindlers Foranledning nærmere Bekendtskab med Schuberts Sange: „I Sandhed, i Schubert bor en guddommelig Gnist", sagde han gentagende Gange. Saavidt man kan se, bevarede Beethoven trods sine Lidelser dog noget Haab om Helbredelse; endnu saa sent som midt i Marts Maaned talte han om de uhyre Planer, han vilde udføre, bl. a. om Musiken til Goethes *Faust*. „Det skal blive noget", sagde han ofte. „Kun Skade, at der, naar hans Fantasi strømmede mægtigst og ofte gav hans Tale et Sving som kun sjælden i rask Tilstand, ikke var flere forstaaende Tilhørere tilstede, eller endnu bedre Stenografer." (Schindler.) Men Opløsningen nærmede sig. Den 24. Marts nedskrev Dr. Wawruch det Spørgsmaal til Beethoven, om han ikke vilde modtage Sakramentet. „Langsomt og tankefuldt læste han de skrevne Ord med mageløs Fatning, hans Ansigt lignede en Forklarets, han rakte mig hjærtelig og alvorlig Haanden og sagde: „Lad kun Præsten komme"." Da denne Andagt var forrettet, nikkede Beethoven til de i Stuen Forsamlede og sagde: *„Plaudite, amici, comedia finita est"*.

Disse Ord var omtrent hans sidste.

Den 26. Marts 1827 om Eftermiddagen laa Beethoven i Dødskamp, da „et af et voldsomt Tordenskrald ledsaget Lyn pludselig slog ned og grelt oplyste Sygeværelset. Ved denne uventede Naturbegivenhed aabnede Beethoven Øjnene, løftede den højre Haand, knyttede den og stirrede flere Sekunder stivt frem for sig med en alvorlig, truende Mine. Da den hævede Haand igen sank ned paa Sengen, lukkedes hans Øjne halvt — — og intet Aandedræt, intet Hjærteslag mere!", saaledes beretter Hüttenbrenner[1]) om

[1]) Anselm Hüttenbrenner (1794—1868) var Musiker og kendt som Beethovens og navnlig Schuberts Ven.

Beethovens sidste Øjeblikke, dem han og Johan v. Beethovens Hustru ene overværede.

Beethovens Ligbegængelse fandt Sted under den største Deltagelse fra Wienernes Side og med megen Højtidelighed. Vel henimod 20,000 Mennesker trængtes i og omkring *Schwarzspanierhaus* og i det imponerende Ligfølge saas alle Wiens berømte, fremragende Musikere og Kunstnere, af hvilke Hummel, Weigl, Schubert, Kreutzer, Schuppanzigh, Czerny, Mayseder og Grillparzer, bar Ligklædets Flige eller Sørgefaklerne.

Obduktionen af Beethovens Lig viste, at Underlivsorganerne var i høj Grad angrebne, navnlig galdt dette Leveren, samt at Hørenerverne, særlig det højre Øres, var fuldstændig ødelagte; men den viste tillige, at Beethovens Hjærne og Hjærneskal var ualmindelig fint og kraftigt byggede[1]).

Vi har, saa udførlig som denne Fremstilling blot tillod det, fulgt Ludwig van Beethovens ydre Livsførelse og hans Sjælelivs Omskiftelser, og tror derigennem at have givet det bedste og sundeste Bidrag til Forstaaelsen af denne Kunstner, der foer som et vældigt Stormvejr gennem Tonekunsten og saa at sige ombestemte dens Værdier, dens Maal og Midler.

Tilbage staar kun, i et sammenfattende Overblik, at gøre opmærksom paa de væsenligste Ejendommeligheder ved Beethovens Kunstnerpersonlighed og Musikergærning.

Er Mozarts Væsen foran betegnet som Ynde, da kan Beethovens med et Ord benævnes Kraft. Han har selv udtalt: „Kraft er de Menne-

[1]) I den fortrinlige Artikel: Beethoven i „*Dictionary of music and musicians*“ udtaler Grove, at der sikkert har bestaaet en nøjere Forbindelse mellem Beethovens Døvhed og øvrige Sundhedstilstand, end man hidtil har været opmærksom paa, og anfører endvidere, at denne Døvhed i Forening med det Billed, Obduktionen i det Hele giver, tyder paa en i en tidlig Tid paadragen Kønssygdom. Grove støtter sig heri paa en bekendt Læges Udsagn og paa Erklæringer, der skal være afgivne til den nu afdøde Beethovenforsker Thayer. Til Forstaaelsen af mangt og meget i Beethovens Liv og Personlighed vilde dette Forhold absolut være af Betydning, saaledes kunde derigennem bedre end ad nogen anden Vej forklares Beethovens tidlig frembrydende dybe Tungsind og ikke mindre den Omstændighed, at Beethoven trods levende Trang og mange Planer ikke indlod sig i noget Ægteskab. Dog, dette Punkt bliver næppe nogensinde fuldt oplyst, og man tør ikke bygge nogen Psykologi paa en saadan — saa vidt vides — enestaaende Udtalelse.

skers Moral. som udmærker sig fremfor andre, og den er ogsaa min." Og allerede hans ydre Fremtoning er præget af Kraft, medens den ganske mangler Ynde. Beethovens Legeme besad en sejg Styrke, som desværre sjælden har været udmærkede Aanders Fortrin, og som Sygdom kun langsomt fik Bugt med. Endnu i hans senere Manddomsaar skildres han saaledes af Rochlitz[1]): „Tænk dig en

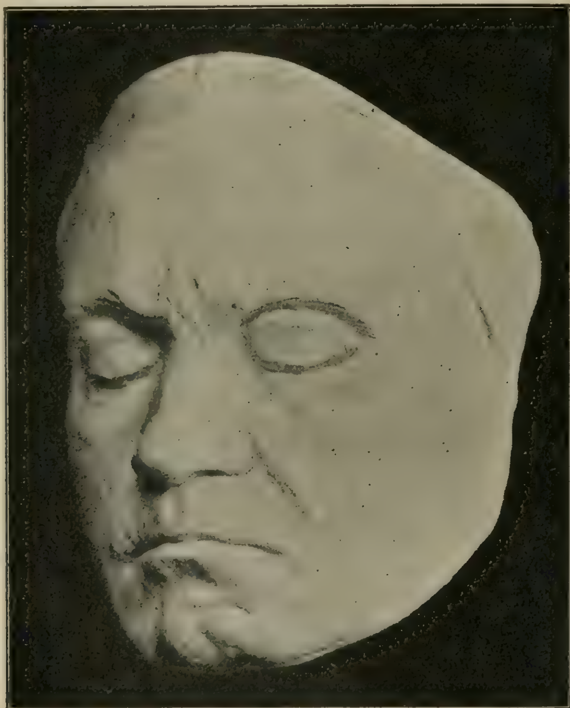


Fig. 67. Gipsmaske støbt over Beethovens Ansigt; Grundlaget for Kleins Buste (Fig. 60); ofte urigtig betegnet som Dødsmaske.

Mand paa omtrent halvtreds Aar, snarere lille end middelhøj, men af meget kraftig, tætbygget Skikkelse, med en særlig stærk Knokkelbygning, omtrent som Fichtes, men mere kødfuld, og med mere fyldigt, rundere Ansigt; med en sund rød Farve, urolige, lysende, ja — naar han ser vist paa En — stikkende Øjne og med ingen eller hurtige Bevægelser." Det var denne sunde og stærke Type, der satte Beethoven istand til ustraffet at byde sig selv hvad f. Eks. Mozart

[1]) „Für Freunde d. Tonkunst", IV. Bind („Musik und Musiker in Wien").

hurtig bukkede under for: et vældigt, oprivende aandeligt Arbejde, en næsten hviletøs Produceren, der ofte tog Nattens Timer til Hjælp, i Forbindelse med en uregelmæssig og stadig vekslende Livsførelse. „Det er imidlertid kun Kødet og Knoglerne, der ejer denne fysiske Kraft. Hans Nervesystem er i højeste Grad følsomt, ja næsten sygeligt“, og alle Beretninger om Beethovens Væsen selv ved en ringe Sindsbevægelse og end mere da under Frembringelsens Højtryk[1]), vidner om den umiddelbart frembrydende voldsomme Kraft, der var ham ejendommelig. Stadig læser vi om hans „rasende“, „opfarende“ Optræden og Udtalelser, vi har hørt om hans „Raptus“, kender hans hæftige Venskab og Fjendskab, hans glødende Kærlighedstrang, hans oprivende Selvanklager, hans ubændige Kaadhed og hensynsløse Trods.

Der er i alt dette noget „titanisk“, som man har kaldt det, et Overskud af aandelig og legemlig Kraft. I de rigeste Undfangelsens Tider river Udfoldelsen deraf Beethoven aldeles utøjlet med sig, hæver ham op til den „Erdenentrücktheit“, om hvilken Schindler taler, eller driver ham bort fra alle daglige Omgivelser, bort fra Menneskenes Samfund ud i den store Natur, hvor der er Plads til at røre Lemmerne og drage Aanden helt ud[2]), og mest begejstrede denne Natur da — meget betegnende — Beethoven, naar han i den mødte en tilsvarende umiddelbar Magtfuldhed som den, der boede i hans eget Indre: naar Elementerne rasede i Storm og Uvejr.

Beethovens Væsen er — som vi straks skal se — vel ikke udtømt i denne ene Egenskab. Men den, der følger de skabende Musikeres Historie, vil erkende, at dette er et ret lønnende Synspunkt at betragte Beethoven fra, fordi denne Egenskab: den umiddelbart frembrydende Kraft, der har Maalet i sig selv, er

[1]) I hvilken nervøs Ophidselse Beethoven ofte hensattes, naar han producerede, fremgaar af Schindlers Beretning om, at han i lange Tider havde staaende i sin Arbejdsstue en Balje fuld af Vand, i hvilken han for at køle sin ophedede Hjærne jævnlig dukkede sit Løvehoved. En Fremgangsmaade, der iøvrig til Tider bragte ham i Kollision med de nedenunder boende, til hvem Vandet sivede ned gennem Loftet efter disse Vandbade.

[2]) Levende skildres Beethovens Færd i slige Stunder af Maleren Klöber (jfr. Frimmel: Neue Beethoveniana): „Ofte mødte jeg paa mine Spasereture i Mödling Beethoven med et Nodeblad og en Stump Blyant i Haanden; ofte blev han staaende ligesom lyttende, saa sig rundt omkring og optegnede saa sine Noder ... en Gang saa jeg ham klatre med megen Besvær op paa en Høj ligeoverfor mig, med den bredskyggede graa Hat under Armen; da han var naaet derop, kastede han sig saa lang han var under et Fyrretræ og stirrede længe op i Luften.“

noget væsentlig nyt i Musikens Historie. Andetsteds i Kunstens Historie, saaledes i tysk Digtning, møder os derhos samtidig denne nye Faktor; vi behøver kun at minde om Betegnelser som „Sturm und Drang“, „Kraftgenier“ eller om Goethes og Schillers Ungdomsliv og Digtning.

Som Beethoven levede Livet med fuld Hengivelse og førende det hensynsløst ud i alle Konsekvenser, saaledes rummede hans Person og Kunst samtidig den dybe Følelsesfuldhed, den sværmeriske Drømmen, den tungsindige Grublen og den fremstormende Lidenskab, den højtstemte Pathos og ved Siden deraf atter den djærve Skæmt, ja, den næsten barnlig barokke Lystighed — men alt finder Udtryk i hans Ord, Breve og Musik med hin elementære Kraft, og alt er præget af hans ophøjede Livs- og Kunsts Anskuelse, af hans udprægede Tro paa Kunstnerens Kald; Kunsten stod for ham som en sædelig Magt, dens Dyrkere havde det store Ansvar og den store Mission. „Musiken skal slaa Ild ud af Mandens Aand“; den, der forstaar hans Musik skal „befries fra den Elendighed, som andre maa slæbe paa“, saaledes har han selv sagt og skrevet, og om Klopstock, hvis Digtning fyldte ham med Beundring i hans yngre Dage, udtalte han: „Han er stor, han løfter Sjælen“ — det var dette, der gav Kunsten Værd for Beethoven, og i Kraft deraf opdrog han sig gennem „store“ Digtninger: Homers og Platons, Goethes og Schillers, medens han foragtede og haanede den Poesi, der lempede sig efter Smagen eller leflede for de lave, sanselige Instinkter.

Dette Geni, hvis Kunstanskuelse er saa ophøjet, og hvis Følelses- og Tankeliv er saa stærkt og frodigt, befrier sig nu — ligesom det ofte er sagt om Goethe — gennem Tonekunsten for Livsindtrykkene og hæver sig gennem den op over sin tragiske Skæbne. Derfor bliver hans Musik den mest subjektive, Kunstens Historie endnu har kendt. Med Rette har man kaldt Beethoven den første Tonedigter; han „komponerer“ ikke, saaledes som de forudgaaende Musikere i det hele og store gjorde det; Tonernes Strøm er ene Udtryk for, hvad der bevæger hans Indre. Skønheden er ikke for ham den højeste Lov, i alt Fald ikke den eneste. Endnu mere end de skønne Toneforhold gælder for ham Sandhed, Vælde, Pathos og Karakterfuldhed.

Dette udprægede Subjektive hos Beethoven henviste ham ganske naturlig til Instrumentalmusiken, den, der sætter mindst Skranke for

den frie Udfoldelse af Geniet. Til Kirke og Theater træder han ikke i noget nært Forhold; med Vokalmusiken beskæftiger han sig vel jævnlig, men det mærkes stedse, at Begrænsningen i Menneskestemmens Bevægelighed og Omfang er ham et hæmmende Baand; ofte — især i sine senere Aar — søger han voldsomt at sætte sig ud derover, men opnaar kun, at hans Værk bereder de udførende store Vanskeligheder og delvis ikke frembringer den Virkning, han har tænkt sig.

Som Vokalkomponist kan Beethoven ikke nævnes blandt de første. Som Instrumentalkomponist staar han endnu den Dag idag uovertruffet; den højeste Ros man har kunnet tildele de senere Instrumentalkomponister er den, at de har forstaaet og fortsat Beethovens Gærning.

Beethovens stærke Selvhævdelse — der i Virkeligheden bidrog til at forandre Samfundets Syn paa Musikeren og til at hævde for denne en hel anden fri og agtet Stilling end hidtil — saavel som det udpræget personlige i hans Kunst forstaas bedst, naar man mindes, at mellem ham og Forgængerne ligger den franske Revolution med dens Omvæltning i de sociale Begreber, med dens Kamp for det enkelte Menneskes Frihed og Rettighed. Beethoven var jo, politisk set, Republikaner — sit politiske Ideal fandt han i Platons *Staten* —, og Friheden galdt for ham som det bedste umistelige Klenodie[1]). I Kraft af disse Følelser faar, som det tidligere er berørt, nogle af hans betydeligste Værker en bredere Grundvold end det enkelte Menneskes Følelser og Stemninger. I Værker som Symfonierne: *Eroica, c-moll, A-dur* og *den Niende* er der noget Universelt, en Higen efter i det kunstneriske Udtryk at omfatte al Menneskehedens Lyst og Kval, dens onde Skæbne og lyse Haab. Dette Universelle betegner en aandelig Revolution, noget nyt i den profane Musiks Historie; thi i Kirkemusiken kan man finde Sidestykker dertil som i Palestrinas og Bachs Mesterværker, der heller ikke er Udtryk for den enkeltes Stemninger alene, men ligesom omfatter den hele Menigheds Følelser i deres Toner.

Der foreligger nu ogsaa Vidnesbyrd nok om, at Beethoven — trods sit utilgængelige Væsen og bitre Livssyn — sad inde med en

[1]) Det kan i denne Sammenhæng fremhæves, at Schillers Ode *An die Freude* oprindelig bar Titlen *An die Freiheit,* og at Beethoven har tænkt at skrive en Hymne ligesaavel til Friheden som til Glæden. Han afskyede al Tvang af Personligheden og priste sig overfor Grillparzer lykkelig ved i sine Tonedigtninger at kunne udtale sig paa Trods af Censuren.

varm Følelse for sine Medmennesker, en dybtliggende Trang til at finde og give Kærlighed, til at udfylde sit eget Selv gennem andre. Denne Trang blev kun daarlig tilfredsstillet i det daglige Liv — ikke i erotisk Henseende trods megen Søgen, ej heller fuldt ud i Venskabsforbindelser —, Beethoven søgte da et Afløb for den og Tilfredsstillelse af den i sin Kunst. I sin Musik aabner Beethoven Favnen mod de Mennesker, der uretfærdigt „holdt ham for Misanthrop“.

At Samtiden gjorde dette, er ikke uforstaaeligt. Husker vi, hvorledes den unge, frihedsglødende og idérige Musiker kom til Wien uden synderlig Dannelse udenfor sin egen Kunst, uden megen „Politur“, og dér optoges i Adelens Kredse, i hvilke han tidt altfor forceret hævdede sin Kunstnerpersonlighed paa Trods af den herskende Salontone, som han aldrig tilegnede sig; mindes vi, med hvilken Rædsel den første Følelse af Døvheden slog ham, og hvorledes hans Mistro mod de fornemme Venner og de samtidige Musikere voksede med den vigende Sans, da forstaar vi, at denne Kunstner maatte blive en ensom og i Følge dermed en sær Mand. Og den Bitterhed, som sikkert alt spirede i Barndommen ved den haarde Behandling og de triste Forhold i Hjemmet, der ikke var nogen Hemmelighed i den lille By og derfor desmere nagede den stolte Yngling, den steg med Aarene, saaledes at han, hvis Hjærte var fuldt af ideal Menneskekærlighed, kunde gøre Indtryk af at afsky og foragte Menneskene.

Denne Bitterhed behersker aldrig Beethoveus Kunst, men den kan ofte tydelig nok spores deri som knugende Tungsind eller som snærrende Galgenhumor.

I Afhandlingen *Beethoven* skriver Rich. Wagner: „Musiken er ved Beethoven traadt langt ud over det æsthetisk Skønnes Omraade ind i det absolut Ophøjedes Sfære, i hvilken den er befriet for enhver Indskrænkning ved traditionelle og konventionelle Former ... Beethovens Musik vil blive forstaaet til enhver Tid, medens hans Forgængeres Musik kun vil forblive forstaaelig for os gennem kunsthistoriske Betragtninger.“ Og i sine *Briefe an Hauser* udtaler Hauptmann lejlighedsvis: „Naar man hører noget af Mozart eller Haydn eller af Italienerne, bliver man aldrig mindet om den rytmiske Regelmæssighed, fordi den stedse er tilstede; ligesom man, naar Legemet er sundt, aldrig mærker sine Lemmer, men først saa-

snart der er noget i Vejen med dem. Allerede hos Beethoven bliver man mindet om Legemsbygningen. Der gives jo ganske vist ogsaa en ligesom altfor mættet Fuldendthed, der lader det tilbage at ønske, at den slet intet lader tilbage at ønske."

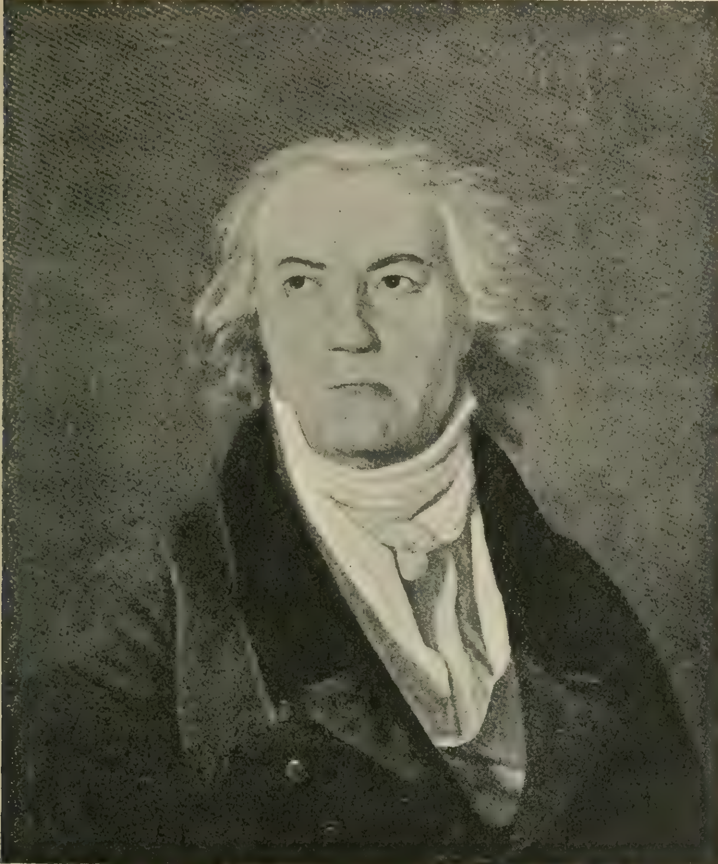


Fig. 68. Beethoven (efter Waldmüllers Maleri, 1823).

Hvad disse to Udsagn paa forskellig Maade udsige om Beethovens Musik — dels fra et mere almen-æsthetisk, dels fra et mere teknisk Synspunkt — staar i væsentlig Samklang med, hvad foran er udviklet om det nye i Beethovens Kunstfrembringelser og peger i Virkeligheden hen mod det, vi har betegnet som det revolutionære i hans Kunst.

Dog, det var først i et senere Stadium af sit Liv, at Beethoven naaede til den kunstneriske Fornyelse, der skiller ham mere afgjort fra Forgængerne. Hans Produktion betegnes ved en saa mægtig Udvikling, at hidtil ingen Musiker havde vist Magen dertil — og senere har kun Wagners Gærning frembudt et Sidestykke dertil. Mere og mere uddyber han sin Personlighed, mere og mere energisk og hensynsløst stræber han at omsætte sine Idéer og sine Sindsbevægelser umiddelbart i Musik. I hvert af sine større Værker er han stadig ny (og dog stadig sig selv), han gentager sig aldrig; en ny Idéverden eller et nyt Livsindhold kommer til Udtryk i hvert nyt Værk. Af den formalistisk skematiske Kompositionsvis er hos den senere Beethoven omtrent hvert Spor forsvundet.

Man har da ogsaa tidlig været opmærksom paa denne Ejendommelighed ved Beethovens Livsgærning og har for at lette Opfattelsen deraf inddelt hans Liv og Værker i tre *Perioder*. En saadan skarp Inddeling lader sig nu vel vanskelig gennemføre. Der er i den første Periode, den, der almindelig betegnes som den Haydn-Mozartske, Værker eller Afsnit af Værker, der er fuldt ud „Beethovenske“, og omvendt fra de lidt senere Aar Arbejder, der ikke er saa særdeles forskellige fra Forgængernes i Indhold og Udtryksmaade. Vanskelig bliver det da at sætte Grænseskellene mellem de tre Perioder. Disse har imidlertid vundet en vis Hævd, og taget i al Almindelighed kan man da ogsaa tale om tre Afsnit i Beethovens Liv: det første indtil c. Aar 1800 (da Følelsen af Døvheden begyndte at gøre sig gældende), det andet, der vel maatte udstrækkes til c. Aar 1815[1]) (da Døvheden var fuldstændig og Isoleringen fra Verden blev fremtrædende), og endelig det tredje, omfattende Resten af Beethovens Liv med Messen, den niende Symfoni og „de gale Kvartetter“. —

Med Haydns og Mozarts Instrumentalmusik mente Samtiden, at man var naaet saa vidt, som der kunde naas. I et mærkværdig kort Tidsrum var der her i Sonateformen uddannet et formfuldendt og smidigt musikalsk Udtryksmiddel for alt, hvad der laa hine Tider paa Hjærte, og hvad de ønskede at høre. Hvor forbavsende, ja, for manges Følelser hvor fornærmende, da Beethoven viste, at

[1]) I Almindelighed har man sat Skellet ved op. 95 eller 97 (1810—11); men det er vanskeligt at se, hvorfor saadanne nærmest dog mod Verden vendte Værker som *Athens Ruiner*, den syvende og den ottende Symfoni ikke skulde henregnes til den anden Periode snarere end til den tredje.

denne Musikform endnu kun var i sin Vorden, at dens Former kunde tvinges op til langt større Fylde og Bredde, og at den Udtryksduelighed, som de to geniale Mestre havde givet Instrumentalmusiken (Sonaten. Symfonien), kunde føres frem til at omfatte langt mere, end de havde drømt om. En Tidlang staar Beethoven paa væsentlig samme aandelige Standpunkt som hine to: saalænge han som de væsentlig var et Verdensmenneske, hvis Formaal med sin Musik var at skaffe sine fornemme og velvillige Tilhørere en lys og munter, en fin og skøn Underholdning; men da hans Kunst og Livsanskuelse efterhaanden bliver en hel anden, ændres ogsaa hans Musiks Indhold, saaledes at den egentlig kun har meget lidt indre Forhold til Forgængernes. I formel Henseende vedbliver Beethoven derimod at støtte sig til Haydn og Mozart, til hvis Kunstformer selv hans bredeste og idérigeste Instrumentalværker for saavidt kan føres tilbage. Dette giver just hans Kunst den stolte klassiske Holdning. Beethoven har ikke sprængt den overleverede Form; han er, som Marx smukt udtrykker det, ikke kommet for at bryde Loven, men for at fuldkommengøre den.

Beethoven staar saaledes ganske vist kunstnerisk paa det attende Aarhundredes Mestres Skuldre, men han lever et helt andet Liv end de, aander en anden Luft end de, har et andet Pulsslag og fører en anden Tale: vort Aarhundredes Tale.

Det er denne Dobbelthed, der betegner Beethovens kunsthistoriske Stilling. Han afslutter en Periode, samtidig med at han indvarsler en ny. —

Det, der straks springer i Øje som Skillemærke mellem Beethoven og de tidligere Instrumentalister, er de større og skarpere Modsætningsforhold i hans Musik, den Maade, hvorpaa Lys og Skygge, blidt og haardt sættes Side om Side eller ligeover for hinanden. Disse Modsætninger kan dels møde os indenfor det samme Stykkes Rammer, dels findes mellem de forskellige Afsnit af den samme Komposition og forholdsvis tidlig bliver dette typisk for Beethovens (betydeligere) Værker, saaledes først blandt Sonaterne i *Fantasi-Sonaten* op. 27 (*cis-moll*) og blandt Symfonierne i *Eroica-Symfonien* (Nr. 3). Det er ved disse skarpe Modsætninger, at den „rytmiske Regelmæssighed“, den harmoniske Ynde hos de ældre Mestre brydes og den Beethoven iboende revolutionære Kraft baner sig Vej. I Modsætning til Haydns muntre Tilfredshed og Mozarts trods en blid, indadvendt Vemod strængt overholdte klassiske Jævnmaal, er

Beethovens Kampnatur i stadigt Oprør. Han er ikke tilfreds hverken med sig selv eller Livet, der leves omkring ham. Hans Musik har det ganske særlige Præg af at sætte Livskaarene op mod Idealet, af at være en Kamp fra Mørke til Lys, „en mandig Strid med Skæbnen, en haard Trods mod det Jordbundne og en Svingen sig op mod en skønnere og lysere Tilværelse“.

Dog, de musikalske Modsætningsforhold, gennem hvilke denne Kamp udtrykkes, bruges aldrig som en grov udvortes Effekt; sjælden sættes Modsætningerne grelt ved Siden af hinanden. Ofte forberedes de just gennem lange, ligesom tilbageholdte Overgange, fulde af Anelse og Spænding, der synes at dæmme op for Musikstykkets Udvikling, men som i Virkeligheden fører det frem baade teknisk og ideelt set. Et berømt Eksempel paa denne Beethovens dramatiske Kompositionsvis er den geniale Overgang fra Scherzo til Finale i *c-moll*-Symfonien.

For at fremkalde slige Virkninger maatte Beethoven nu danne sig stærkere og rigere tekniske Midler end Forgængernes. Hans melodiske Former er delvis nye: snart de brede, svulmende „langtaandede“ Melodier, snart de rammende, korte Motiver, der ofte træder i Stedet for egentlige Melodier. Hans Harmonik er i den Grad mangfoldigere og dristigere, at man med en vis Ret har sagt, at Beethovens Kompositioner omskabte Harmonilæren; selv erklærede han jo, at de Lærde gloede forbavset, naar de hos ham traf noget, der ikke stod i deres Generalbaslære. Endvidere er hans Rytmik saare ejendommelig, saa fuld af Afveksling og Opfindsomhed, at han ogsaa her skabte helt nye Virkninger. Og for at disse Nydannelser kunde komme til deres Ret, for at det paa Modsætningsforholdene grundede aandelige Indhold kunde blive klart og levende, indførte Beethoven et mere nyanceret musikalsk Udtryk end forhen kendt. Allerede udvortes ser Beethovens Kompositioner anderledes ud end Mozarts og Haydns, hvor Foredragstegn og anden Vejledning for de udførende kun findes sparsomt. Beethoven kan gaa saa vidt i sin Iver for at gøre den poetiske Idé tydelig, at han foreskriver dynamiske Effekter, som kun daarlig lader sig udføre. Men det fortjæner at fremhæves — ikke mindst fordi forskellige Anskuelser har gjort sig gældende — at Mesteren selv ikke tillod sine Elever at vige fra den angivne Nyancering i Klaversonaterne og Koncerterne. Den, der spiller disse Ting, bør da indgaaende og respekt-

fuldt studere Foredragsbetegnelserne. De staar der efter nøje Overvejelse! —

Det er i Modulationsdelen af sine Værker, under Udfoldelsen af det tematiske Arbejde, at Beethoven ret viser os de Fremskridt, de Nydannelser, som her er antydede. Hos Beethoven faar denne tematiske Udarbejdelse nemlig en uanet stor Betydning. Den staar for ham ikke ret længe som et blot kunstfuldt Spil med Tonerne, den bliver et Udslag af hans kæmpende Aand, af hans sejge Energi og højt svungne Fantasi. Et kontrapunktisk Mesterskab, der snart uddannedes til Fuldkommenhed, satte ham istand til at følge sin hensynsløse Drift og til dristig at tvinge sine Idéer igennem, ofte paa Skønhedens Grænser, i Kraft af en psykologisk-musikalsk Logik, som hidtil kun Seb. Bachs Instrumentalværker var baarne af. Medens Modulationsdelen hos Beethovens Forgængere kun var et (ofte underordnet) Led i Kompositionen, bliver den hos Beethoven snart det afgørende Afsnit, og den vokser dermed mere og mere i Udstrækning. Som Genstand for den tematiske Udarbejdelse tager Beethoven derhos ingenlunde altid — som forhen var Skik — et af de to (eller flere) Motiver som første Afsnit har indeholdt, nej, han griber ofte et melodisk Led, en rytmisk Vending, der oprindelig kun har vist sig rent i Forbigaaende, uden at Tilhørerne er blevne klar over, at der laa særlig Vægt derpaa. Men ved Siden af Modulationsdelen helliger han ogsaa det sidste Afsnit af Sonaten (Symfonien): Repetitionsdelen en Opmærksomhed, der hidtil sjælden blev den til Del, og hvis Maal er at give Satsens Grundstof forøget Interesse, naar han vender tilbage dertil og inden han gaar over til *Kodaen*, der atter spiller en ny Rolle i hans Værker, idet han deri giver Satsen (og ofte hele Værket, jfr. *Appassionata*-Sonaten, *c-moll*-Symfonien) den højeste Stigning, den ideale Afslutning.

Dette sidste hænger nu atter sammen med, at Beethoven, som nævnt, oftest og i ganske anden Forstand end sine Forgængere har lagt en bestemt poetisk eller filosofisk Idé til Grund for sine Værker[1]), og dermed staar fremdeles i Forbindelse, at hos ham faar de kykliske

[1]) Det anførte gælder selvfølgelig kun de betydeligere Værker fra Beethovens Manddomsaar. Beethovens Breve og mundtlige Udtalelser giver Vejledning til Opfattelse af forskellige Arbejders Idé og interessant er det, at Beethoven i sine senere Aar omgikkes med den Tanke at udgive sine Klaversonater med en Tekst, der forklarede deres „Indhold“. Planen blev ikke virkeliggjort, og der er næppe Grund til at beklage det.

Former en dybere Betydning, der føjer de enkelte Dele psykologisk og musikalsk tættere sammen, end Tilfældet tidligere har været. Hos Haydn og Mozart vilde man, om da ikke de klanglige Forhold mellem Tonearterne i Symfoniens forskellige Afsnit stillede sig en Smule i Vejen[1], for Indholdets Skyld som oftest meget vel kunne ombytte de forskellige Stykker. Intet Menneske vilde da f. Eks. kunne fornemme, om en F-dur-Andante flyttedes fra en C-dur-Symfoni til en B-dur-Symfoni. Ikke saaledes hos Beethoven. Der er imellem de enkelte Satser indbyrdes en saa dyb Forbindelse, en saa aandfuldt beregnet Modsætning og en saa iøjnespringende Udvikling og Stigning, at de ikke tænkelig kan løsrives fra deres Plads og omplantes til et andet Værk[2]. Dette vil lettest iagttages, for saa vidt angaar Symfonierne, og det foregaaende har vist, hvorledes disse, begyndende fra *Eroica* gennem *c-moll*, *Pastorale* og *A-dur* til *den Niende*, bæres oppe af et bestemt Idéindhold, der oprindelig famlende, men senere med genial Sikkerhed knytter de enkelte Stykker sammen. Dog, i Virkeligheden kan det samme paapeges i talrige og de betydeligste af Sonaterne og den øvrige Kammermusik.

Denne for Beethovens Musik ejendommelige Tankevægt og sammentrængende Logik giver sig teknisk set ogsaa Udslag deri, at han efterhaanden bortkaster som overflødigt det Passageværk, der ansaas uundværlig i den ældre Sonate (og Symfoni) som et behageligt klingende Udfyldningsled. Udviklingen kan lettest eftervises i Klaversonaterne: i de ældre af dem findes endnu de spillende og legende Figurationer, men efterhaanden viger disse eller de tages op som tjænende Satsens Hovedidé, og bliver da Dele af det tematiske Stof (*cis-moll*-Sonatens Finale, *Appassionata*). Men endnu mere springer dette Forhold frem i Symfonierne; allerede i *Eroica*-Symfonien spiller Passageværket en forsvindende Rolle, og i *c-moll*-Symfoniens første Del møder der os hin beundringsværdige Sats, hvori alt, hvad der ikke tjæner Hovedidéen og dens Udvikling

[1]) Beethoven er, som et Blik paa hans Musik straks overbeviser om, ogsaa paa dette Punkt friere end Forgængerne, ingen doktrinære Regler binder ham her saalidt som i Valget af Motivernes Toneart indenfor det samme Stykke. Den vedtagne Regel om, at Sidemotivet skulde staa i Parallel-toneart til Hovedmotivet, bryder han saaledes ganske med.

[2]) Medens man i tidligere Tider, da Beethovens Værker ikke var saa forstaaede og udbredte, ikke sjælden opførte enkelte Satser af hans store Arbejder, er man nu heldigvis i det Hele kommet bort fra denne Uskik, der dog vistnok ikke helt er udryddet i Frankrig og England.

(æsthetisk og teknisk) er kastet til Side, hvor alt med fuld Energi stræber mod ét Maal, og hvor der ikke er én Node til Overflod.

For Klaversonatens Vedkommende staar denne Fjærnelse af Passageværket i Forbindelse med, at Beethoven indførte en hel ny Klaverteknik, saaledes som det alt foran er fremhævet. Det var først Beethoven, der erobrede Klaveret helt for den moderne Musik. Hans Klavermusik besad en hidtil ukendt Fylde, Bredde, Kraft, Akkordrigdom, Glans og Farve, og stadig bestræbte han sig for mere og mere at fuldkommengøre den, indtil Højdepunktet naaedes i de første Satser af *B-dur*-Sonaten op. 106. Siden Bachs „Wohltemperirtes Klavier“ havde Klavermusiken ikke haft at opvise en saadan Samling ensartede Værker fra samme Mesters Haand som *Beethovens Sonater.* Disse to Samlinger af geniale Klaverkompositioner høre til de ypperste Udslag af to forskellige Perioders Tonekunst, men Beethovens Sonater med deres større indbyrdes Afveksling og deres mægtige Stigning staar utvivlsomt Nutidsmennesker nærmest. I disse Sonater har man, om man forstaar at læse ret, hele Beethovens indre Historie *in nuce* — deres historiske Betydning for Klaverspillet rent ufortalt. Ved Beethovens Klavermusik omformedes nemlig saavel Foredragsmaaden som Tekniken, og at Klaverinstrumenterne samtidig undergik en stadig Forbedring i Retning af Klangfylde og Tonestyrke (jfr. herom det følgende Kapitel), bidrog til, at Beethoven mere og mere kunde se sine Idéer virkeliggjorte ved Hjælp af dette Instrument. — Den fra Mozart overleverede symfoniske *Klaverkoncert* maatte ganske naturligt ligge Beethoven meget nær i hans dobbelte Egenskab af Komponist og udøvende Klaverspiller. Saalænge han endnu optraadte som



Fig. 69. Beethoven (efter Maleri af Mähler c. 1805).

Pianist, skrev han da sine ypperlige Klaverkoncerter, der kulminerede (1809) i den geniale Koncert i *Es-dur*, hvilken vel hvad de rent tekniske Vanskeligheder angaar ikke fuldt ud „er paa Højde med Nutidens Fordringer“, men som alligevel ved det storslaaede Anlæg, den glimrende symfoniske Udarbejdelse og den nøje Sammensmeltning af det klangskønne Klaverparti med Orkestret, staar uovertruffet i Klaverlitteraturen trods de mange Efterfølgere, den har faaet[1]).

Det mægtige Fremskridt, som Beethovens Instrumentalmusik i det Hele taget betegner fra den Mozart-Haydnske, viser sig selvfølgelig ogsaa i hans Orkestrering. Hans videre og ejendommelige Idéer krævede en anden Magt, Glans og Bredde i Orkestret end Forgængerne raadede over, og Symfonierne og Ouverturerne er da fulde af Vidnesbyrd om den Udvikling, Orkestersatsen fik ved Beethoven, saavel som om den Opfindsomhed, Klangsans og Humor, hvormed han vidste at udnytte de enkelte Instrumenters Ejendommeligheder. Men selve Grundtypen i Beethovens Instrumentationskunst er ikke meget forskellig fra den Haydnske; hans Orkesterværker er i denne Henseende klassiske Mønsterværker; af den moderne romantiske Instrumentationsvis, som snart dukker op hos Schubert, som særlig udvikles hos Weber og som er Grundstoffet i den moderne Instrumentation, af den findes kun faa Spor hos Beethoven. Dennes klare Instrumentation, væsentlig baseret paa Strygekvartetten, bidrager imidlertid just til at give Orkesterværkerne deres ædle, fornemt klassiske Holdning, og den passer saa nøje sammen med det musikalske Indhold, at den sjælden eller aldrig føles som forældet. Men det maa derhos her ikke overses, at Instrumentteknikken just gjorde betydningsfulde Fremskridt i Beethovens sidste Leveaar, Fremskridt der først ret udnyttedes af hans Efterfølgere, navnlig gælder dette Messingblæseinstrumenterne.
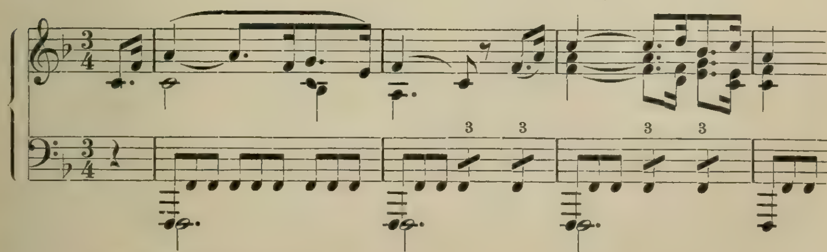
Saa almen menneskelige Beethovens Værker end er, saa stor en Verdensaand han end selv var, røber hans Frembringelser dog den bestemte aandelige Jordbund, af hvilken de er voksede op: den tyske eller videre set den germanske. Det er Værd at lægge Mærke

[1]) Ogsaa Violinspillets Stil og Teknik forandrede Beethovens Kompositioner i væsentlig Grad, idet hans Sonater og navnlig Kvartetter stillede nye, store Krav i Retning af Tonestyrke, Bredde og, for de senere Kvartetters Vedkommende, Sikkerhed og Overlegenhed i Spillet i de højere Positioner. Beethovens Violinkoncert i *D-dur*, der vel som Kunstværk ikke naar Klaverkoncerten i *Es-dur*, er den første moderne Koncert for dette Instrument, og den satte hurtig saavel Haydns som Mozarts Violinkoncerter i Skygge.

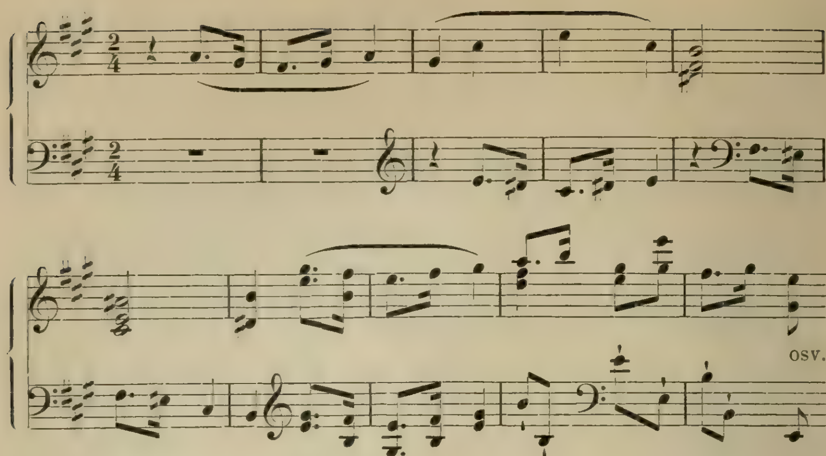
til, at Beethoven — ligesom Haydn — aldrig besøgte Italien, og at den italienske Musik har haft lige lidt Betydning for disse to Mestre, i Modsætning til hvad Tilfældet var med Mozart. Den svulmende og straalende Sangbarhed, som Mozart har tilfælles med Italienerne, træffer vi hverken hos Haydn eller hos Beethoven; men for begge disse har den tyske Folkemusik haft Betydning, omend i forskellig Grad og paa forskellig Maade. Og som en særlig folkelig og særlig germansk Egenskab hos Beethoven staar hans Humor, der tydelig nok kan ledes tilbage til et folkeligt Udspring.

Beethovens Humor, der saa ofte præger hans Breve eller hans opbevarede Udtalelser, træder i det Hele meget karakteristisk frem i hans Musik. Den gaar langt udover Haydns skæmtefulde eller kaade Lystighed. Undertiden kan Beethoven vel gøre slige uskyldige Løjer, men i Reglen klinger der fra hans *Scherzoer* en rungende Latter, en barok Vildskab, gennem hvilken fornemmes hans Sarkasme og Bitterhed. Atter kan det maales, hvad dette Geni har betydet i Musikens Udvikling, naar man sammenligner med en Mozart-Haydnske Menuet Scherzoer som de i den femte eller niende Symfoni: Sande Dybder af musikalsk Fantasi og sjæleligt Indhold. Disse af Beethoven skabte Scherzoer er Mærkepæle i Instrumentalmusikens Historier.

Dog ikke blot denne Humor viser Beethovens Forbindelse med det folkelige Element. Han følte sig i det Hele tiltrukken af Folkemusiken, og har utvivlsomt ofte stræbt at give sine Frembringelser dens Karakter. I sine senere Aar beskæftigede Beethoven sig ivrig med den fra selve Folke-Grunden opstaaede Vise, og han lod sig forskrive forskellige Landes Folkeviser, deriblandt ogsaa skandinaviske; maaske er det da ikke helt tilfældigt, at der i Sonater, der skreves i disse Aar, forekommer folkeviseagtige Strofer som:



(Af Klaversonaten op. 54.)



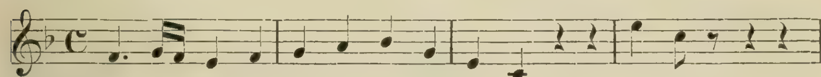
(Af Klaversonaten op. 101.)

Men selv om man vil lægge mindre Vægt herpaa, vidner dog den jævne, muntre, stundom helt burschikose Tone, der kan præge Beethovens Motiver (f. Eks. i hans Rondoer) tydelig om hans Sans for det folkelige. Og de talrige Omarbejdelser, for hvilke han — efter Skitsebøgernes Udvisende — saa jævnlig har gjort sine Melodier til Genstand, bæres næsten altid af en tydelig Bestræbelse mod det enkle, i bedste og ædleste Forstand folkelige Udtryk; særlig typisk er i saa Henseende Melodien (i Finalen af den niende Symfoni) til *Freude, schöner Götterfunke.*

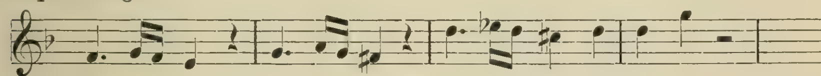
Dette sidste, Omarbejdelsen af Motiverne, er en saa ejendommelig Side af Beethovens Kompositionsvirksomhed, at vi selv i denne sammentrængte Fremstilling maa meddele noget derom og om Beethovens Arbejdsmethode i det Hele. Vor Beundring overfor dette Geni vil end yderligere øges, naar vi lære at kende den utrættelige Omhu og usvækkede Energi, med hvilken han arbejder paa at give sine kunstneriske Idéer det mest fuldendte Udtryk. Det Indblik i Beethovens aandelige Værksted, som hans tildels udgivne Skitsebøger giver os, belærer atter, og i sjælden høj Grad, om at Mesterværkerne ikke falder ned fra oven som modne Frugter, at de ikke saa meget er Resultat af mystisk Inspiration som af en lang, taalmodig Flid og stadig Aarvaagenhed. Med Rette er Beethoven da blevet kaldt „den flittigste af alle Komponister“ (Helm), skønt visselig talrige Komponister har skrevet flere *opus* og flere Noder end han.

Det herhenhørende store og interessante Stof kan dog her kun behandles antydningsvis.
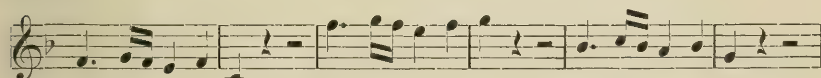
Ejendommelig for Beethoven var det, at han i Reglen arbejdede samtidig paa to eller flere Kompositioner. Jævnsides med at han i det første Indskydelsesøjeblik nedskrev nogle til Støtte for Hukommelsen tilstrækkelige Nodetegn, helligede han hele sin Energi og Tankevirksomhed til den nærmere Udarbejdelse af et eller to andre Musikstykker. Og dette sidste Arbejde gaar da, særdeles betegnende, som oftest særlig ud paa at give de oprindelige Hovedideer den enkleste og klareste og derfor for Kompositionen mest fuldendte Skikkelse. Om dette betydningsfulde Arbejde, der altsaa ligger forud for den egentlige Udarbejdelse af selve Musikstykket, bærer Skitsebøgerne talrige og højst værdifulde Vidnesbyrd, af hvilke et enkelt, tilfældigt grebet, her skal fremføres. Det viser, hvorledes Motivet i Allegroen i *F-dur* Kvartetten op. 18 skabes. Skitserne, der stammer fra Aarene 1798—99, begynder med denne Form for Motivet:



derpaa følger:
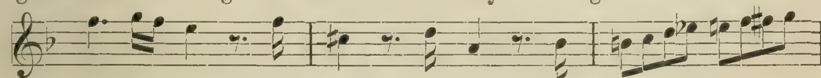


derpaa:



derpaa, nærmere den endelige Form:



og efter endnu nogen Famlen med et nyt Forsøg:

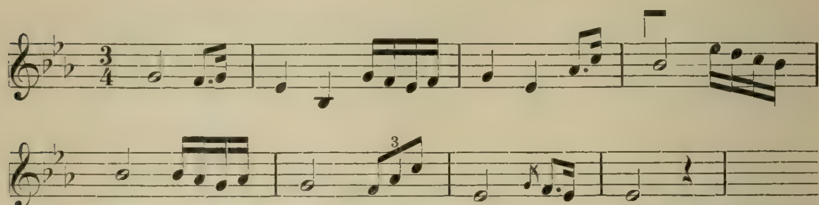


træffer vi Motivet meget nær den Skikkelse, det fik i den endelige Bearbejdelse:

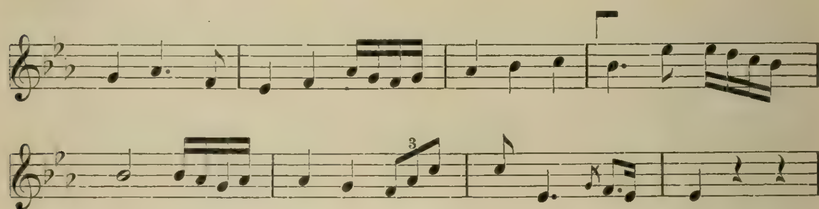


Intet Værk er Beethoven for ringe til, at han ikke derpaa ofrer det mest omhyggelige Arbejde. Selv til de smaa Klaversonater op. 49, der synes henkastede i legende Lethed til Glæde for barnlige Sjæle, har Beethoven skrevet Skitse paa Skitse.

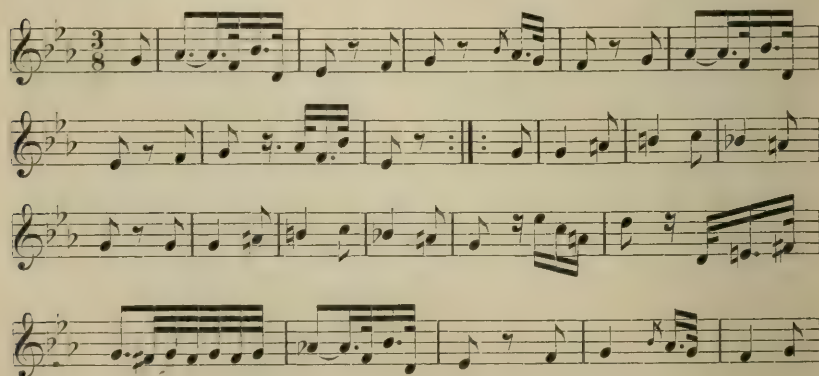
Beethovens Skitsebøger lærer fremdeles, at en Sats, der nu staar for os som undfanget i en Støbning, kan være nittet sammen med faste Hammerslag af mange forskellige Dele, ja at en Melodi, der synes udsunget i et lykkeligt Øjeblik, er Resultatet af en møjsommelig Omformning eller endog af en Sammenarbejden af to oprindelig selvstændige Melodier[1]):



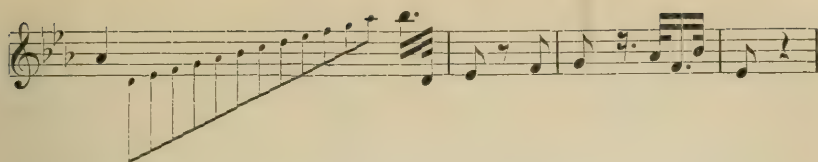
noget senere findes denne melodiske Idé i udvidet Form skitseret saaledes:



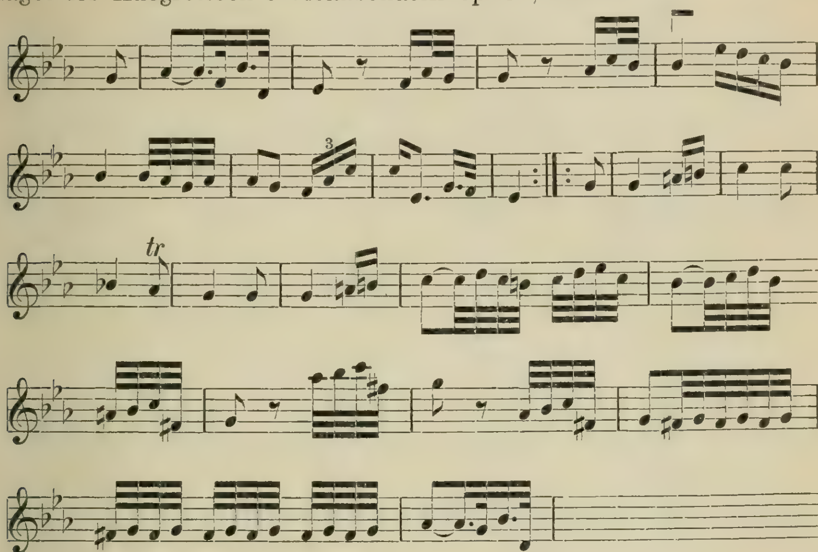
men jævnsides denne Skitse staar følgende Udkast, ganske forskelligt fra det foregaaende:



[1]) Jfr. Nottebohm: Ein Skizzenbuch von Beethoven S. 29 ff.



Af disse to Idéer sammensmelter Beethoven følgende Melodi, Grundlaget for Allegrettoen i Violinsonaten op. 30, Nr. 3:



En Sammenligning mellem Skitsebogen og det færdige Værk overtyder endvidere om, at hvad Beethoven, oprindelig i hvert Fald, har nedskrevet som en ret tør Tonefølge eller skematisk Sats, efterhaanden er blevet udfyldt og udvidet til en bevæget duftende Melodi eller et gribende mangefarvet Tonedigt[1]).

Endelig fremgaar af Skitsebøgerne den højst ejendommelige Maade, paa hvilken et Motiv ligesom faar Vækst hos Beethoven. En ringe Spire, der synes tilfældig og uden Aarsag at skyde frem et eller andet Sted, vinder efterhaanden i Kraft og Betydning, saaledes at den, ofte først naar Aar er gaaede, bliver den Stamme, hvoraf et

[1]) Af denne Grund tør vi ikke tillægge de ubearbejdede Skitser synderlig Værd, hvad navnlig gælder de der er opbevarede vedrørende en tiende Symfoni. Det er saare dristig, naar Forff. paa Grundlag af disse ganske vist tilsyneladende noget nøgterne Udkast har forment, at den tiende Symfoni ikke vilde have maalt sig med den niende.

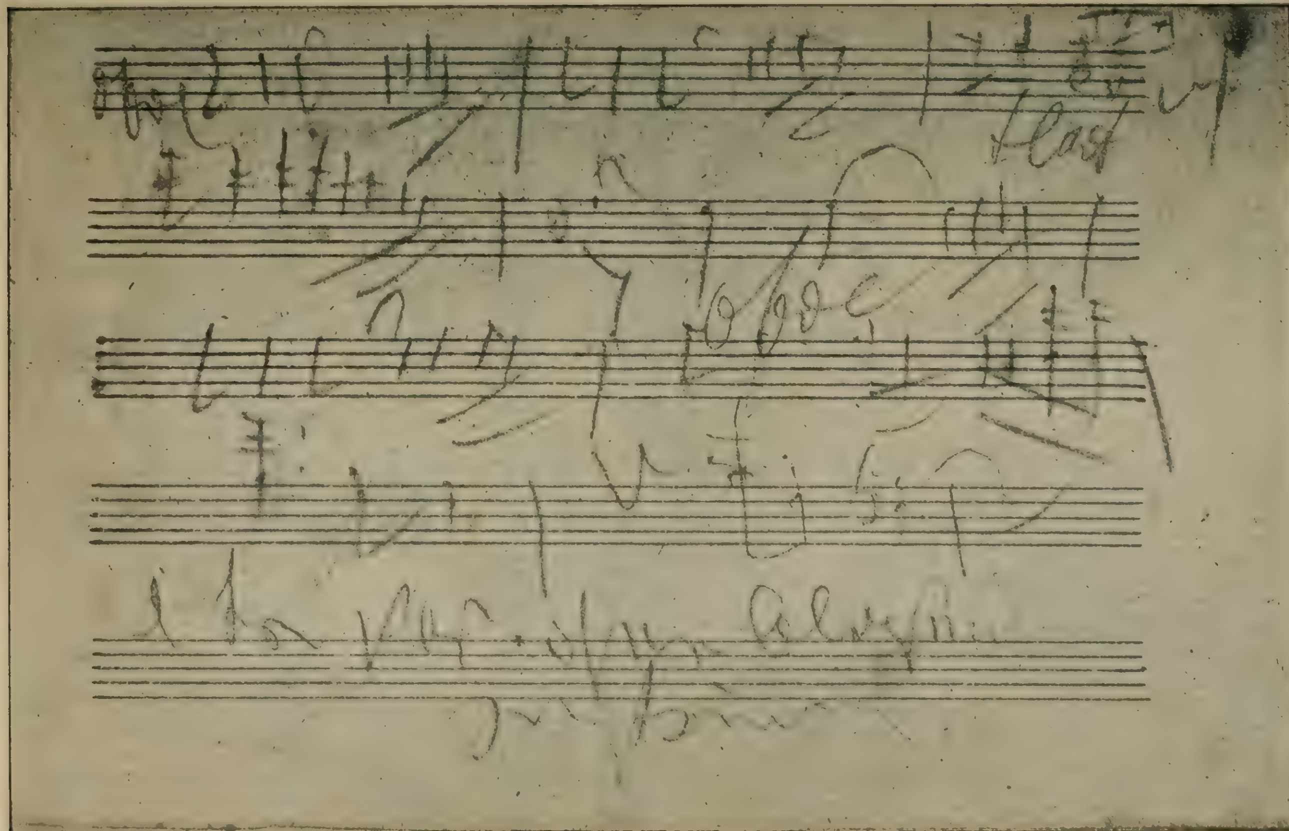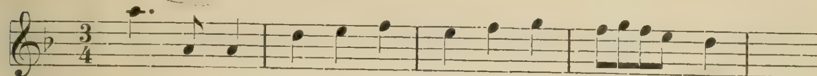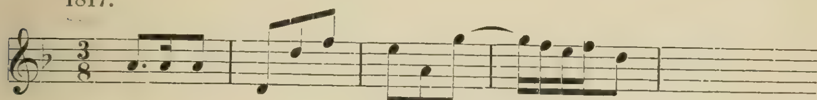


Fig. 70. Side af en Beethovensk Skitsebog (Udkast til tredje Sats af IX Symfoni). Gengivet med Tilladelse af Berliner-Bibliotheket, hvor Skitsebogen opbevares.

helt mægtigt Musikstykke bæres. Saadanne Eksempler afgiver Scherzoen i den niende Symfoni:
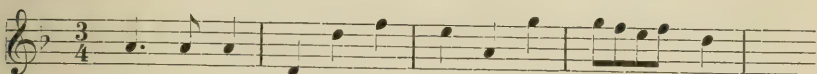
Scherzo. 1815.



1817.



og senere:
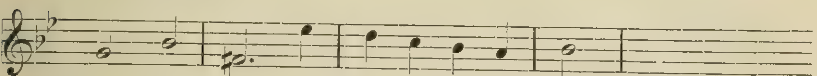


eller første Sats af Klaversonaten op. 111.

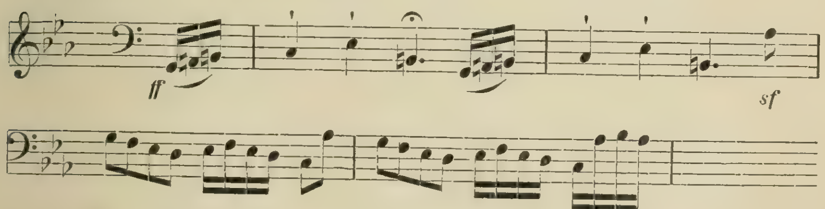
Skitsebog 1802. *Andante.*



Skitsebog 1822(?).



Sonate op. 111 (udgivet 1823).



I det sidste Tilfælde ligger der altsaa over tyve Aar imellem Ideens Opstaaen og dens Udarbejdelse.

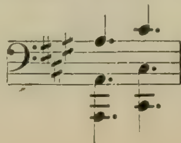
Betydningen af denne en af de største Mestres imponerende kunstneriske Flid og evige Stræben gaar tilfulde op for os, naar vi hører Otto Jahn aflægge det Vidnesbyrd, at han blandt alle de Beethovenske Skitser han har gennemgaaet, ikke har truffet et Tilfælde, hvor Beethoven ikke har valgt det bedste og gennem Arbejdet har naaet det højeste Maal.

Dette kunstneriske Arbejde, der, som et enkelt Tilfælde viser, end ikke ophørte, efterat en Komposition var befordret i Trykken[1]), er vistnok i det Hele karakteristisk for Beethoven, og til det kan ikke mindst henføres hans enestaaende Mesterskab som Kvartetkomponist, thi denne Form kræver mere end nogen anden moderne Musikform det stadig opfindsomme og kunstfulde Arbejde, der her ligesom ligger mere blot end i Orkesterværker, hvor Instrumenternes forskellige Klangfarver og de mange Stemmer dækker. Men ganske særlig er dette Arbejde betegnende for den sidste Periode af Beethovens Liv og Gerning, hvor da ogsaa Kvartetten dominerer.

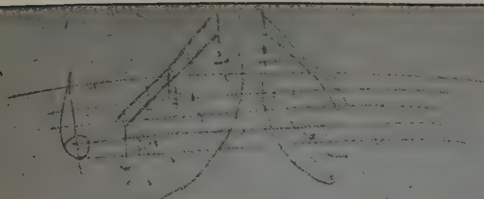
Den Kraft, der er saa fremherskende en Egenskab hos Beethoven, omsættes i denne sidste Periode i Arbejdets Energi. Som det foran er bemærket, arbejdede Beethoven ikke mere let, og vilde heller ikke gøre det. I selve Udarbejdelsens Kunstfuldhed, Dybsind og Rigdom søgte han nu sin Tilfredsstillelse. Det fuldkomne Arbejde blev hans Maal, da han var afskaaret fra sanseligt at nyde Musiken og ej heller kunde skuffes ved den Klang, der ialtfald delvis kan skjule Kunstværkets indre Mangel eller Svaghed. Maaske ofrede han ogsaa, nu da han ikke mere selv hørte, for denne store, dybsindige Kunstfuldhed noget af den enkle Skønhed, den bredt skaarne Lidenskab, der var ejendommelig for den forrige Periodes Værker.

Mest udpræget er denne sidste Beethovenske Stil at finde i Sonaterne og særlig i Kvartetterne. Endnu i den niende Symfoni er der en vis Venden sig imod Verden, en vis Universalitet, selv om Udtrykket derfor er stærkt personligt; i Messen møder vi vel en gribende Selvfordybelse, men endnu her sætter selve Stoffets Objektivitet (det kirkelige) nogen Begrænsning derfor. Sonaterne og Kvartetterne skriver Beethoven derimod helt for sig selv, de er saa intime sjælelige Aabenbaringer som Musikens — ja vel ad Kunstens — Historie overhovedet kender dem. Det er imidlertid umuligt at komme i

[1]) Efter at Sonaten i B-dur op. 106 var korrigeret af Beethoven og sendt Forlæggeren i London, eftersendte han et Brev, hvori han bad om at føje til Begyndelsen af Adagioen denne, som det nu forekommer os, uundværlige Takt:



I Beethovens sidste Leveaar, da han var fuldstændig døv, benyttede de, der besøgte ham, sig af de saakaldte *Konversationshæfter*. Af disse opbevares en hel Samling i det kgl. Bibliothek i Berlin. Det er løst sammenhæftede Blade af grovt Papir, der som Regel indeholder de blyantskrevne Svar paa Beethovens Spørgsmaal eller Henvendelser til ham. Kun sjælden findes Beethovens Haandskrift deri. Konversationshæfterne, der giver et overordentligt levende Indblik i Beethovens daglige Liv, har ingensinde været offentliggjorte i deres Helhed og egner sig vel ikke heller dertil. Udtog deraf findes navnlig i Thayers Biografi. Omstaaende Gengivelse, til hvilken Berliner Bibliotheket har givet sin Tilladelse, er saavidt vides den første i sit Slags. — Haandskriften er utvivlsomt Schindlers; den Linke, der omtales, er formentlig Cellisten i Schuppanzighs Kvartet, en fremragende Kunstner paa sit Instrument.



DOBBELTSIDE AF BEETHOVENS KONVERSATIONSHÆFTER.

(SE BAGSIDEN.)

blot nogenlunde tilfredsstillende Forhold til disse geniale Værker, naar man ikke mindes de særegne, til en vis Grad enestaaende Omstændigheder under hvilke de skabtes.

Beethovens Døvhed havde fjærnet ham fra den reele Verden og henvist ham til en aandelig, hans huslige Sorger havde trykket hans Sind, med Sygdom og Bekymringer for Udkommet var hans medfødte Bitterhed og storslaaede Menneskeforagt tiltaget yderligere. Han følte sig som et ulykkeligt énsomt Menneske, han hverken kunde eller vilde søge Tilslutning hos nogen, og han mente sig uforstaaet og miskendt af Alle. Derfor drager han sig tilbage i sin egen Fantasiverden og til den rige Skat af musikalske Idéer, der fylder ham, der i Modsætning til Mozart, den skønne Verdens Elsker, var de store Ideers Tolker, og han kan stige saa højt i denne Idéverden, at det undertiden er svært at følge ham. Man har søgt at finde Udtryk derfor ved at tale om „en Følelse af det usynlige,“ eller ved at sige, at Beethoven i denne Periode ikke længere er en af de største Tonedigtere, men en Art Seer, som ingen før og næppe nogen senere. Dog frem for at søge at løse den umulige Opgave: i Ord at gribe det ufattelig ophøjede, som præger i hvert Fald Afsnit af disse Værker, bør man forstaa, at Mennesket Beethoven, dette mægtige Geni, denne imponerende Karakter, hvis Liv var ført ad saa sære Veje, tilsidst maatte søge sig Udtryk i Musiken, som hidtil ingen havde drømt om. Saare smukt og dybsindigt kalder Rich. Wagner *cis-moll*-Kvartetten en „ægte Beethovensk Livsdag“ og gennenfører paa dette Grundlag sin Analyse af Kvartetten (i Afhandlingen „Beethoven“). Og ganske menneskelig, om end som det sjældne Menneske han var, træder Beethoven os i Møde i *a-moll*-Kvartetten, i hvilken han fortæller om Sygdommen, der nagede ham indtil Knoglernes Marv (de første Akkorder), der hidsede hans Nerver op og for hvis Befrielse, da „Kræfterne begyndte at vende tilbage“, han opsender en bævende dybtfølt „Takkesang“, for derefter ifølge sit kraftfulde Temparament atter at tage det op igen med det strænge Liv.

I det Hele er der i disse sidste Værker en tydelig Trang til at meddele sig, til at „tale“ i Toner, til at betro sig, ikke til den store Mængde, der samles i den oplyste Koncertsal (maaske burde disse Værker aldrig spilles der), men til den enkelte, der forstaar ham og føler med ham. Derfra de mange recitativiske Satser, der ligefrem kalder Ord frem i Fantasien, derfra de hyppige Takt- og Tempo-

vekslinger og de udførlige Overskrifter over Satserne[1]), der stræber at forklare deres Indhold eller den Maade, paa hvilken de skal opfattes og udføres. Derfra endelig de forunderlig talende, bredt sungne „uendelige“ Melodier[2]), som vi i disse Værker saa ofte møder og som atter er en Beethovensk Nydannelse. Ingen Komponist har sunget mere følelsesfuldt og ingen har — det er værd at fremhæve det — dog været saa fri for Føleri og Sentimentalitet. Det er i en fin, ren og afgæret Stemning, at disse Beethovenske Melodier er undfangne, hvis „Intensitet og kyske, overstrømmende Følelse er enestaaende.“

Ejendommeligt er det nu at lægge Mærke til, med hvilken sværmerisk Hengivelse Beethoven dvæler ved saadanne Melodier, hvorledes han vender tilbage til dem for at kaste nyt Lys over dem og smykke dem i kunstfulde Variationer. Denne Musikform, Variationerne, som Beethoven tog i Arv fra Mozart og Haydn, havde han alt i sine tidligere Perioder dyrket med særlig Forkærlighed; den stadige Arbejden med et Grundstof, hvilket en fantasifuld Opfindsomhed utrættelig fører frem i nye Skikkelser, havde en særlig Tillokkelse for hans Kunstnernaturel. Variationsformen blev under hans Hænder en betydeligere, større og friere Musikform end hidtil og anvendtes ofte, uden at Satsen udtrykkelig fremstillede sig som Variation[3]).

Men ganske særlig betegnende er Variationerne for den sidste Periode, der frembyder saa mægtige Eksempler som de geniale Variationer (Nr. 4) i *cis-moll* Kvartetten (op. 131)[4]), Variationerne i *Es-dur* Kvartetten op. 127, i *a-moll* Kvartetten op. 132 og *B-dur* Sonaten op. 106. Beethovens „melodiske Sværmen“ i disse Satser er af en næsten overjordisk Skønhed, og dog har man — her mere end nogetsteds — Følelsen af, at Tonernes Spil kun er et svagt Udtryk for hans indre Syner.

Det er forstaaeligt, at den Beethovenske Humor ikke er meget fremtrædende i denne Periode med dens Mismod, Bitterhed og

[1]) „Beklemmt“ (*Cavatina* i op. 130), „Heiliger Dankgesang“ etc. (i op. 132) „Es muss sein“ (Finalen i op. 132) o. a. m.

[2]) Eksempelvis Adagioen i op. 127, Cavatina i op. 130, Lento assai op. 133, op. 133, Adagio i op. 106.

[3]) Jfr. Finalen af Eroica, Allegretto af den syvende og Adagio af den niende Symfoni, Kvartet op. 79 o. m. fl.

[4]) Om den sjette Variation i 9/4 Takt skriver Th. Helm: „Der findes i hele den samlede Musiklitteratur ikke noget mere udtryksfuldt og derfor mere gribende end denne Variation.“

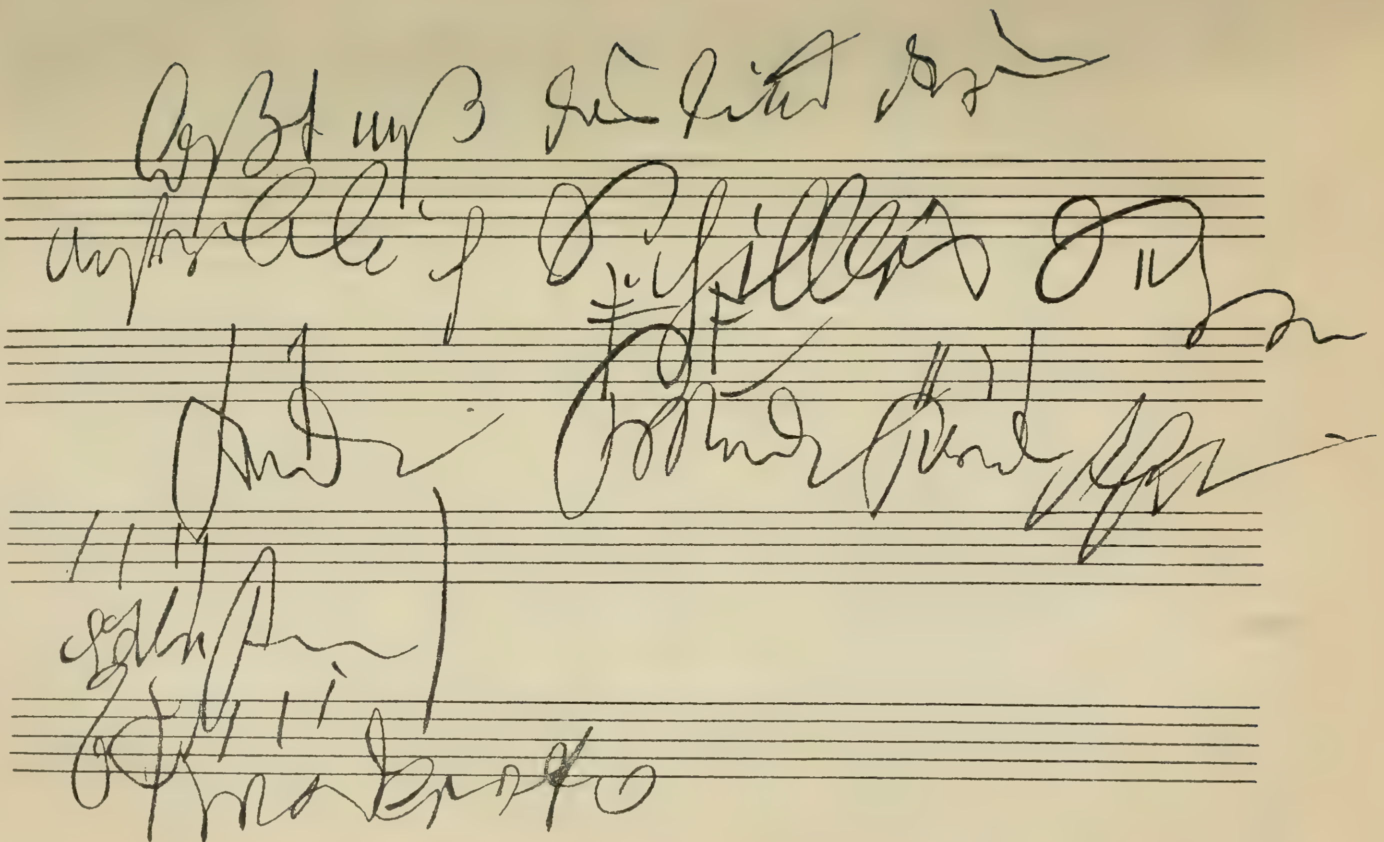


Fig. 71. Beethovens Haandskrift i Udkast til Finalen af IX Symfoni (gengivet efter Marx's Biografi).

Verdensfjærnhed. Men bryder denne Humor en Gang imellem igennem, som f. Eks. i Finalen af op. 127, i Prestoen og Finalen af op. 130[1], i Nr. 5 i op. 131 eller i Finalen af op. 135[2]) virker det desto stærkere og særere. Wolzogen[3]) bruger ret træffende om den sidstnævnte Sats Betegnelsen: „en verdensbesejrende Humor".

Det ligger nær at spørge, om ikke disse sidste Beethovenske Frembringelser snarest er paavirkede af eller ialfald i Slægt med den kunstneriske Bevægelse, der paa denne Tid gryede i Tyskland, den romantiske. De sværmeriske „oversanselige" Melodier, den overlegne Humor, de friere Former kunde tyde derpaa. Men dog kan det næppe siges, at Beethoven nogensinde blev, hvad man kunsthistorisk forstaar ved Romantiker. Han var til det sidste fri for al Selvdyrken og Selvføleri, han havde til alle Tider det faste Greb om sit Stof, hans Arbejde, hans „Komponeren" var ægte klassisk; Sundhed præger det og al sygelig og vag Udfylden var ham imod. Derfor kender han hellerintet til den romantiske Dobbelttydighed, subtile „Aandrighed" og ofte saa tomme Spil med klingende Former. Systembetegnelser har i og for sig ikke stor Værdi, og med dem bør et Geni som Beethoven næppe maales, men skal de endelig bruges, maa han kaldes en klassisk Kunstner — ogsaa i denne „tredje Periode".

Paa den anden Side er det sikkert nok, at senere romantiske Komponister har søgt Tilknytning til Beethovens sidste Værker, ligesom romantiske Forfattere særlig dyrkede Goethes senere Frembringelser. To indbyrdes saa forskellige Romantikere som Schumann og Berlioz har begge taget deres Udgangspunkt fra den sidste, Beethoven.

Medens Beethovens tidligere Værker efterhaanden er blevet det store Musikpublikums Fælleseje Verden over, og medens Beethovens

[1]) Denne Finale skrev Beethoven efter Forlæggerens Ønske istedenfor den oprindelige Finale, der dannedes af den store Fuga, der senere udgaves særskilt som op. 133 og som er den mest udprægede Type paa, hvad man har kaldt „Øjenmusiken" i Beethovens sidste Værker.

[2]) Overskriften *Muss es seyn? Es muss seyn* har været Genstand for megen Fortolkning. Originalmanuskriptet har Overskriften: „Der schwergefasste Entschluss" og Motivet  er benyttet i en Kanon,

„Es muss sein"

skrevet i Juli 1826, samtidig med eller kort før Kvartetten udarbejdedes. At dette Udbrud oprindelig er undsluppet Beethoven i Ærgrelse over, at Husholdersken igen forlangte Penge, saaledes som det berettes, har selvfølgelig kun lidet at betyde i Forhold til Satsens storstilede, humoristiske Indhold.

[3]) Se Afsnittet: Beethoven i „Grossmeister deutscher Musik".

Navn i dets Bevidsthed knyttes til *Eroica*, Skæbne-Symfonien og Pastoral-Symfonien, til Kvartetterne indtil op. 74 og Sonaterne indtil *Appasisonata*, saa er Værkerne fra de senere Aar endnu lidet kendt af den store Mængde. Væsentlig Betydning har vel de Bestræbelser haft, der udfoldedes af Mænd som Bülow, Liszt, Rubinstein og Joachim, men til en almindelig Forstaaelse og Interesse er der langt tilbage. Disse Værker er endnu Genstand for Musikernes Studium og er fremdeles indenfor deres Kreds omstridte. Med deres udpræget personlige, dybsindige og ideale Indhold, med deres Fylde af musikalske Værdier: den foran skildrede Melodik, en Rytmik, hvis Mangfoldighed og Opfindsomhed er forbavsende, og en Harmonik, rig paa Kombinationer og af en dristig trodsig Haardhed, fører de til en vis Grad Tanken tilbage paa Seb. Bachs Værker. Ligesom denne stræber Beethoven i de sidste Kvartetter at give hver Stemme et selvstændigt melodisk Liv og ved den energiske, næsten stædige Gennemførelse af den musikalske Logik opstaar lignende harmoniske Sammenstød som de, der i Leipziger Kantorens Værker vakte Forargelse hos sarte Sjæle.

Udover Beethoven i den sidste Periode er ingen naaet, men fra ham har omtrent alle de betydeligste følgende Komponister paa en eller anden Vis taget Udgangspunkt. Schumann har følt sig draget af det stærke personlige Følelsesliv, Berlioz har ført videre alt det „talende“ i disse Værker; Wagner har ledet den symfoniske Strøm deri over i Operaens Flodleje; Brahms har søgt at efterligne den kunstfulde dybsindige Opbygning og Bruckner har med det rige polyfone Arbejde som Mønster stræbt op mod lignende oversanselige Stemninger som de, der bølger i Beethovens sidste Værker.

Med disse Navne er vi naaet ned lige til de allersidste Tider. Og i Virkeligheden staar Beethovens Kunst endnu ligesaa lyslevende blandt os, som da den undfangedes, og som den der er Grundlaget for al værdifuld moderne Instrumentalkunst.

Beethovens Værk er et Tempel med mange Boliger, hvor enhver musikelskende kan finde, hvad der glæder og løfter hans Sjæl. Ind til det Allerhelligste er det vel kun forundt de faa Udvalgte at trænge; men ud til alle Rum straaler hans Aand og hvert af dem betræder vi med en Følelse af Ærefrygt overfor denne store og rent menneskelige Kunst Hellighed.

SJETTE KAPITEL.

Haydns og Mozarts Samtidige. — Klaverspillets Udvikling. — Clementi — Dussek. — Hummel. — Hammerklaveret.

Det er i de foregaaende Kapitler, i hvilke de geniale Wienske Instrumental-Komponisters Gerning fremstilledes, ofte fremhævet, hvor brydsom deres Kunstnerbane var, hvor lidet Samtiden forstod at værdsætte dem, og hvor jævnlig disse Mestre sattes i Skygge af andre Musikere. Hvem var da disse Musikere, der lettere vandt Samtidens Øre med en Haydn, Mozart og til dels en Beethoven?

Hvem var det med andre Ord der i denne Periode tilfredsstillede Tysklands, særlig Wiens brede Publikums Trang til Musik?

Musikhistorikerne forbigaar ofte helt disse Musikere eller helliger dem blot en lejlighedsvis Bemærkning. Det vilde nu heller ikke lønne sig indgaaende at beskæftige sig med dem — thi Sandheden tro maa man indrømme, at synderlig absolut Værdi eller Interesse har deres Livsgerning ikke. Men alligevel turde det være berettiget at ofre ogsaa dem et Afsnit i denne Fremstilling. Ogsaa de har løst deres Mission, og om den end har været beskeden, har de dog ikke virket forgæves. Af denne Grund, og ikke fordi de en kort Tid kunde fordunkle de store Genier, bør vi et Øjeblik dvæle ved dem.

Disse Mænds Fortjeneste er den, at de har fortsat og bevaret den fra Haydn udgaaende Bestræbelse efter at popularisere Musiken. Haydn bevarede, som vi alt har fremhævet, stadig det fra Folkemusiken stammende Drag i sin Musik. Mozart opgav ikke helt dette Grundlag, og Beethoven tog meget ofte sit Udgangspunkt derfra, men i sine betydeligste og navnlig i sine senere Kompositioner gik den sidstnævnte Mester Veje, der førte ham langt bort fra det folkelige og op i Sfærer, der endnu den Dag er de læge Musikyndere fremmede og saa meget mere maatte være det i hans Levedage.

Musikhistorisk set har da ogsaa de Musikere deres Betyd-

ning, der ved Siden af denne Mester holdt sig tættere til Jorden og skrev folkelig og fattelig for den bredere Mængde uden derfor at træde helt plat paa Jorden.

Disse Musikere skyldte deres Eksistens dels Publikums Trang til at høre og spille god, men hverken fra Teknikens eller Indholdets Side altfor vanskelig Musik, dels den da udbredte, desværre snart efter forsvundne Skik, at Smaafyrsterne i Tyskland hver havde sit eget Kapel, stort eller lille efter hans Kaar og med en habil Musiker i Spidsen, der var forpligtet til at forsyne Orkestret med vekslende Musik, den han da i Reglen kunde levere uden at udsætte sig for den øvrige Verdens Kritik eller Konkurrence. Det skyldes saaledes disse Mænd, at en kraftig og sund Dilettant-Musikinteresse holdtes vedlige. Gennem deres Symfonier og Kvartetter bevaredes Sansen for og Respekten for de klassiske Former, og en livlig Dyrken af slige Arbejder avlede en instrumental Husmusik, som man ikke havde kendt tidligere og som i alt Fald kunde danne Overgang eller Indledning til Studiet og Forstaaelsen af Geniernes Værker.

Og endelig har disse Mænd den negative Fortjeneste, at de forberedte det romantiske Gennembrud i Musiken. Med deres pudrede Parykker, deres Kalvekrøs, deres sirlige Manerer, Snusfornuft, Fantasiløshed og muntre Elskværdighed beherskede de et Par Aartier det tyske Musikliv; medens Rationalismen beherskede det øvrige Aandsliv. Og som de stod der, blev de for de unge romantiske Gemytter ret Typen paa de Kunstens Filistre, som det galdt at slaa til Jorden. I Musikens Historie spiller de en lignende Rolle som Poeterne Kotzebue, Lafontaine og slige i Litteraturens Historie. Udvortes set havde de mange Træk tilfælles med Haydn og Mozart. Men hos disse skinnede Geniet saaledes igennem, at de følgende Slægter let kunde se bort fra det „parykagtige“ i deres Værker. For hine ærlige, solide, men alt andet end geniale Musikeres Nøgternhed var der ingen dækkende Kaabe. Det var for de romantiske Komponister saa nærliggende og saa lidt vanskelig at vise, hvorledes disse tørre, ofte haandværksmæssig gjorte Arbejder, trods deres folkelig hyggelige Form og klare Forstaaelighed stod den fri, fantasifulde Udfoldelse af Tonekunsten i Vejen.

Efter Visens eller Dansens Mønster dannede disse Musikere frejdigt deres Melodier og havde saaledes i selve deres Udgangspunkt noget, der straks kaldte paa den jævne Musikdilettant. De vovede, som Riehl[1])

[1]) Musikalische Charakterköpfe. 1ste Bd.

siger, med dristig Haand at plante Folkesangen midt ind i den instrumentale Kunst. At de ikke evnede at benytte den saa smidig og vittig som Haydn, saa ædelt som Mozart eller saa barokt humoristisk som Beethoven, er en anden Sag. Men forøvrig fik det folkelige ogsaa i disse Musikeres Frembringelse forskellig Farve og Styrke. Det kunde, som hos Wranitzsky, gaa ned til det helt gemytlige Gadeviseagtige, „Bänkelgesang“, i Symfonier, der svarer til Wenzel-Müllers Sangspil, og det kunde hæve sig til Finhed og Smagfuldhed med Tilsætning af den for Tiden ejendommelig spidsborgerlige Følsomhed som hos Gyrowetz i dennes bedste Frembringelser eller i Krommers Kvartetter. Karakteristisk for Tiden og for disse Musikere er det, at Fløjten spiller en stor Rolle i Datidens Kompositioner; Fløjten, der som Soloinstrument er saa tynd og spæd, egnede sig just fortrinlig til et vist sødladent, men grumme spinkelt Sværmeri. En enkelt Komponist fra denne Periode, Hoffmeister, har komponeret over to hundrede Kompositioner for Fløjte.

De mest kendte og hyppigst nævnte af disse Musikere, der rankede sig op ad Haydn og Mozart og til Tider helt overskyggede dem, men som tildels forsvandt fra Kunstens Verden endnu inden deres borgerlige Død, var:

Adalbert Gyrowetz (1763—1850), der var en født Bøhmer; sin Uddannelse havde han faaet i Hjemmet, men det var Ansættelsen i et fyrsteligt Kapel, der gav hans Kompositionslyst Fart, og for dette Kapel skrev han sine første Symfonier. Som dygtig Sprogmand og en Smule Jurist fik han senere Ansættelse ved forskellige Gesandtskaber og offentlige Kontorer, som Musiker fejrede han Triumfer baade i Paris og London. Saa stort var hans Ry, at en Pariserforlægger købte alle hans Arbejder op! Gyrowetz var utrolig produktiv; Mængder af Symfonier, Kvartetter, Sonater og Operaer sendte han ud i Verden. Paa Grund af dette store Antal Arbejder og af den Udbredelse de fandt og endelig formedelst sit lange Liv stod Gyrowetz mere end nogen anden for Fremskridtsmusikernes Bevidsthed som Typen paa Filisterne i Musikens Verden, „de guddommelige Filistre“, som Riehl humoristisk kalder dem.

Fra Bøhmen var ogsaa den næsten ligesaa produktive og ligesaa skattede Johann Vanhall (1739—1813).

Paul Wranitsky (1756—1808), der var Violinspiller i det Esterhazyske Kapel under Haydn, skaffede sig Anseelse gennem talrige Kompositioner og endte som Hofkapelmester i Wien. Hans Navn var særlig knyttet til Operaen: *Oberon* — et romantisk Stof i Wienergemytlig Bearbejdelse! — men ogsaa hans Instrumentalmusik, særlig hans Symfonier og Kvartetter spilledes meget.

Den særdeles frugtbare, men saare overfladiske Leopold Kozeluch (1748—1811), atter en Bøhmer, blev Mozarts Efterfølger som kejserlig Hofkomponist.

Et slaaende Vidnesbyrd om, hvorledes disse Musikere værdsættes af Datiden! Og det var denne samme Mand, der dristig hen erklærede, at Ouverturen til *Don Juan* utvivlsomt var et meget kønt Stykke, men at det var fuldt af Fejl!

Haydns Konkurrent i London, Ignaz Pleyel (1757—1831), var Søn af en fattig Skolelærer i Ruppenthal ved Wien, men blev ved Bistand af forskellige Adelskredse sat i Stand til at gøre grundige Musikstudier. Saaledes var han da ogsaa i hele fem Aar Elev af, ja i Pension hos Haydn. Pleyels store og meget



Fig. 72. Adalbert Gyrowetz.

populære Produktion havde skaffet ham et saadant Ry, at han, som vi har set, kaldtes til London til Kappestrid med sin Lærer og Plejefader. Senere grundlagde han i Paris en Musikhandel og den snart saa ansete Pleyelske Pianofortefabrik og naaede saaledes i Modsætning til sine førnævnte Fæller tidlig at blive en velstaaende Mand, der i sine sidste Aar helt opgav Musikerstillingen.

Endelig Franz Krommer, født i Mähren 1760, død i Wien 1831 som Kozeluchs Efterfølger i Hofkapelmesterstillingen, en Komponist hvis Kvartetter og Kvintetter Samtiden satte højt, og som endnu omtales med stor Anerkendelse i Riehls Mus. Charakterköpfe, 3die Bd.

Blandt de nordtyske Musikere kan sættes jævnsides med de hernævnte de to brave, som udøvende Kunstnere højt anskrevne Fættre Romberg: Andreas, Violinist (1767—1821) og Bernhard, Cellist (1767—1841). Andreas' Navn som Komponist af Schillers *„Glocke“* holdt sig længe: og Bernhards Cellokoncerter spilles endnu den Dag idag, nærmest dog som Studieværker. Begge har de imidlertid forinden skrevet en Mængde, nu forglemt Instrumentalmusik i den Haydn-Mozartske Stil.

Særskilt skal omtales Klavermusikens Udvikling i denne Periode og de vigtigste Repræsentanter derfor. Og her maa da først og fremmest Muzio Clementi nævnes.

Det er ofte foran fremhævet, at medens Haydn, der var en maadelig Klaverspiller, kun ofrede dette Instrument ringe Interesse og skrev sine mindst betydelige Kompositioner for det, var Mozart som født og uddannet Virtuos en særlig Ynder af Klaveret, ikke mindst i den fornyede og forbedrede Skikkelse, det paa hans Tid fik. Kompositioner, der bærer Præg af at være skrevet af en Klaverspiller af Faget, har Mozart frembragt i anseligt Tal. Formfuldendthed, Afrundethed og sirlig Klangskønhed pryder dem, men Springet fra Mozarts Benyttelse af Klaveret til den Brug Beethoven gør deraf er, som vi har set, saare langt. Til en vis Grad udfylder Clementis Klaver-Musik Svælget mellem de to Komponister; uden at Clementi, der har sin Styrke ene paa dette Felt, dog naar op til nogen af de to nævnte Mestre.

Muzio Clementi var født i Rom i Aaret 1752. Allerede da han var en fjorten Aars Dreng, optraadte han som Klaverspiller og en rig Englænder ved Navn Beckford, der blev opmærksom paa hans Talent, tog ham med til England, hvor han paa sine Velynderes Gods fuldendte sin Uddannelse. Da han atter traadte offentlig frem, vakte han stor Opsigt og regnedes hurtig med blandt Tidens første Virtuoser. Paa Kunstrejser til Wien (hvor han som meddelt konkurrerede med Mozart og sluttede Venskab med Haydn) og til Paris udbredte han yderligere sit Ry, og da han 1785 vendte tilbage til London, laa en stor Virksomhed som Lærer og Klaverspiller beredt for ham, den han derhos forøgede med rent praktisk Gærning som Deltager i en Londonsk Musikforretning, hvilket Foretagende bragte Clementi en betydelig økonomisk Fordel. En Mængde Elever flokkedes om ham, blandt dem mange, der siden blev fremragende Klaverspillere. I Følge med nogle af disse sine Elever, bl. a. Johan Field, drog Clementi 1802 til St. Petersborg, hvor han atter høstede stort Bifald. Paa samme Rejse gæstede han Berlin og senere Rom, hvorhen en Broders Død kaldte ham, og først efter otte Aars Fraværelse vendte han tilbage til England, hvor han paa sit Landgods tilbragte sin Alderdoms stille Aar efter det bevægede Kunstnerlivs Afslutning. Han døde 1832.

Sine første Studier havde Clementi gjort i Italien, men da han i en tidlig Alder kom til England, lærte han der Händels, Phil. Em. Bachs og senere den unge Haydns Kunst at kende. Denne Omstændighed fik naturligvis Betydning for hans Udvikling — og denne dobbelte Indflydelse spores — ikke uligt Forholdet hos Mozart — i hans Frembringelser, i hvilke en vis flydende Melodiøsitet og en

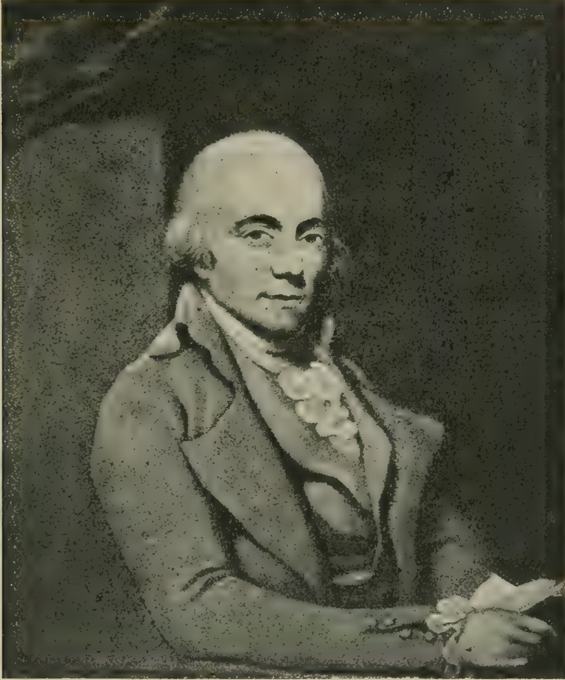


Fig. 73. Muzio Clementi.

pathetisk Stil er forenet med grundige Kundskaber og Alvor i Udarbejdelsen.

Som Klaverspiller lagde Clementi oprindelig afgørende Vægt paa Fingerfærdigheden og var navnlig en sand Virtuos i Terts-Sekst- og Oktavspil, senere var det rent musikalske Udtryk og et bredt sangbart Foredrag ham vigtigere. — Som Klaverpædagog havde han den største Betydning. Hans Sonater er tildels Studieværker og hans *Gradus ad Parnassum* et Undervisningsværk, der har haft overordentlig Indflydelse paa Klaverspillets Udvikling. Han lagde Vægt

paa gennem disse Arbejder at uddanne sine Elever til virkelig teknisk sikre Klaverspillere, det virtuose Element dannede et bevidst og fremtrædende Moment i hans Undervisning mere end i nogen hidtidig Klaverlærers -- uden at Clementi derfor forsømte det rent musikalske.

Clementi har skrevet over to hundrede Sonater for Klaver (tildels dog i Forbindelse med andre Instrumenter). Da talrige af disse som nævnt tjener Undervisningsformaal og da andre, særlig de mindre, ikke er skrevne i Kraft af nogen stærk Inspiration, har Clementi i alt for høj Grad faaet Ord for at være en tør og pedantisk Komponist. Hans store, navnlig senere Sonater, og blandt disse ikke mindst den han benævner: *Didone abbandonata* — en Art Program Sonate — er Kunstværker, der vidner om en virkelig betydelig Musiker og endnu den Dag interesserer ved deres lidenskabelige, kraftig udtrykte Indhold og deres ædle Form. Clementi optog som Haydn den Phil. Em. Bachske Sonateform, men udvidede den betydeligt og gav den det brede, mere storslaaede og pathetiske Præg, som hverken Haydn eller Mozart tilførte den. Forsaavidt kan Clementi, trods sin ringere Begavelse, nævnes som Forløber for Beethoven. Paavirkningen er temmelig sikker. Beethoven ejede talrige Clementiske Sonater og satte dem meget højt. Og de dristigere Harmonier, den rigere Klangfylde, de fuldere Akkordgreb og pragtfuldere Passageværk hos Clementi bebuder den Beethovenske Sonate. „Den lange Modulationsdel i første Sats med dens kække Kontraster, den skiftende Anvendelse af det thematiske Materiale, den ejendommelige Maade at udstykke Themaet paa, den lange Dvælen i Dominant-Harmonien forud for det første Themas Tilbagevenden — alt dette minder En om Beethoven", saaledes udtaler Shedlock (i „The Pianoforte-Sonate") sig om Sonaten i *B-dur* op. 40.

Som en anden Forløber for Beethoven kan nævnes Friederich Wilhelm Rust (1739—96), en Kunstner hvis Sonater for Violin, paa hvilket Instrument Rust var Virtuos, og for Klaver har mærkelige Lighedspunkter med Beethovens Musik og er præget af en Dybde og Alvor, der synes aandsbeslægtet med hin Mester. Sandsynligvis har Beethoven kendt Rusts Sonater og er paavirket af dem (se nærmere Dr. E. Prieger: F. W. Rust, ein Vorgänger Beethovens).

Som de iøvrig af Samtiden bedst anskrevne tyske Klaverspillere stod: Wölfl og Daniel Steibelt, men disse, af hvilke Wölfl er omtalt i Kap. V, var begge ene og alene Virtuoser, Steibelt ovenikøbet med en god Tilsætning af Humbug. Hans Specialitet var Tremolos i begge Hænder, som han anvendte som Hovedeffekt i Improvisationer, og hans Bravurnummer var hans *Bacchanales*, til hvilke hans

smukke Hustru akkompagnerede paa Guitar — en Kombination. Publikum daarlig kunde staa for!

En langt betydeligere og ejendommeligere Kunstner end disse to var den talentfulde Johan Ladilaus Dussek (eller Duschsek).

Dussek var en Bøhmer (født 1761) og en frodig og ejendommelig Musikbegavelse, men han havde ingensinde gjort grundige Studier og følte med sin lette Karakter og sit Hang til et omflakkende Liv, ingen Trang eller Lyst til saadanne Studier. Det var først, efter at Phil. Em. Bach havde stemplet Dusseks Evner som sjælden lovende, at denne helt ofrede sig for Klaverspillet og snart naaede til at blive en af sin Tids ypperste Virtuoser. Dusseks urolige Kunstnerliv, der tildels er omgivet med et uopklaret romantisk Skær, førte ham til Paris, hvor han som Maria Antoinettes Yndling opholdt sig i flere Aar. Da Revolutionen brød ud, tog han Ophold i London, og forsøgte sig som Musikhandler, men fallerede; senere var han en Tid knyttet til den musikalske Prins Louis Ferdinand af Preussen, men efter dennes Fald kom han til Paris som fyrstelig Talleyrandsk Kapelmester og døde som saadan 1812 i St. Germain en Laye. Dussek foretog sine Kunstrejser i Forening med sin indtagende Hustru, der var en ypperlig Sangerinde, navnlig udmærket i Foredraget af Arier af Mozart, der jo stod dette Ægtepar meget nær (jfr. Kap. IV).



Fig. 74. Johan Ladilaus Dussek.

Kan Clementi kaldes en Forløber for Beethoven, kunde man vel benævne Dussek en Bebuder af Weber og Chopin. Af den pædagogiske Retning og af den ofte pedantiske formelle Omhu hos Clementi er der ikke Spor i Dusseks Musik. Efter sit Naturel lader han den udforme sig ganske frit, ubundet og naturligt — der er ligesom mere Kunstnerblod hos Dussek. Tilfælles med Weber har han en kæk, ridderlig, ja ofte helt flot Klaverstil, til Chopin knyttes han ved den i Klavermusiken tildels nye Anvendelse af det Nationale. Hans Klavermusik kan til Tider have et forbløffende moderne Præg, der staar i Forbindelse med, at hans Klaversats er rigere og mere fuldtonende end nogen af hans Forgængeres, med hans dristige enharmoniske Vendinger, med Brugen af *Scherzo* i Klaversonaten og med hele den umiddelbart frembrydende og stærkt sangbare Stil. Som et

enkelt betegnende Ekspl. anføres her et Brudstykke af *Scherzoen* i Sonaten op. 77 (*Invocation*):

mf

dimin.

sempre più p

smorz.

Af Dusseks 53 Klaversonater er de tre sidste de ubetinget værdifuldeste (op. 70, den i sin Tid berømte *Retour de Paris,* op. 75 og 77) og de kan endnu den Dag idag spilles med Udbytte. Naar de dog saa temmelig er svunden af det klaverspillende Publikums Bevidsthed, beror det paa, at de er løst opbyggede, vidtsvævende og ujævne, saaledes at originale og helt moderne Satser staar jævnsides med forældet og tomt Passageværk.

Medens Clementi med sine Elever som Field, August Klengel (1783—1852), Johan Baptist Cramer[1]) (1771—1858) danner den saakaldte *Londoner-Skole*, regnes Dussek i Reglen til den af Phil. E. Bachs Elev, Nicolaus Joseph Hüllmandel (1751—1823) grundede nye *Pariser-Skole.* Den tredje Retning i Klaverspillet, der betegnes som *Wiener-Skolen*, stammer direkte ned fra Mozart gennem hans Elev:

Johan Nepomuk Hummel. Denne var født 1778 i Pressburg og vakte allerede som Barn Mozarts Opmærksomhed (Hummels Fader var Kapelmester ved Schikaneders Theater) saaledes at den berømte Mester tog ham op i sit Hus, hvor den unge Hummel studerede et Par Aar under hans Vejledning. Meget hurtig opnaaede Hummel en virtuos Fingerfærdighed og Koncertrejserne begyndte. I London hørte Hummel Clementi, hvis Spil selvfølgelig fik Betydning for hans Udvikling. 1804 blev han Haydns Efterfølger som Kapelmester hos Fyrst Esterhazy, men var forøvrig indtil Aaret 1816, da han blev Kapelmester af Würtemberg, mest optaget af at give Undervisning og af sine Koncertrejser. Hans

[1]) Cramer, hvis fine og sangbare Spil berømmes, har skrevet en Mængde Klaver-Sonater og Koncerter samt de vidt udbredte „klassiske“ Etudeværker.

Navn baade som Virtuos og Lærer var et af de mest ansete. Sine sidste Aar levede Hummel Weimar som Kapelmester (til sin Død 1837), uden dog helt at opgive Koncertrejserne.

Hummels Fortrin som Klaverspiller var ganske naturlig beslægtede med Mozarts: Skønhed og Delikatesse i Anslaget, smagfuld



Fig. 75. Johan Baptist Cramer.

Afrundethed i Passager og i hele Spillemaaden samt klart og graziøst Foredrag. Men baade i sit Spil og i sine Kompositioner lagde Hummel langt mere end Mozart Vægten paa det virtuose Moment; det er navnlig i Henseende til „Fingerfærdighed", at han selv var naaet saa vidt i sit Spil og fordrer meget i sine Kompositioner. Rapiditet i Forbindelse med Elegance og Overlegenhed karakteriserer da Wiener-Skolen og disse Egenskaber bliver efter-

haanden mere og mere Selvformaal, medens de endnu hos Hummel — der ikke blot har skrevet Klavermusik (Sonater og Koncerter) men ogsaa forskellig anden Kammermusik, deriblandt en bekendt *Septet*, et klassisk formet, men ikke meget personligt Musikstykke,



Fig. 76. Johan Nepomuk Hummel.

— træder i en fornem, men ikke just blodrig eller ejendommelig Kunstnerpersonligheds Tjeneste.

Typisk for den Karakter, Wiener-Skolen snart fik, er Titlen paa Czernys berømte Undervisningsværk *Schule der Gelaüfigkeit.* Det var just denne helt udvortes Egenskab: „die Gelaufigkeit,“ der nu kom i Kurs i Klaverspillet, ikke blot i Wien, men ogsaa andetsteds i Tyskland og den brillante Stil blomstrede og trivedes trods

Beethovens Klaverkompositioner, der først efterhaanden fremavlede en hel anden Spillemaade.

Blandt Hummels Elever var de vigtigste Thalberg, Henselt og Ferdinand Hiller. Czerny, der levede i Wien (1791—1857) og allerede i sit fjortende Aar begyndte at undervise i Klaverspil for snart at blive en af Stadens mest søgte Lærere, alt medens han komponerede Mængder af Opus (ca. 700) for Klaver, talte blandt sine Elever Mænd som Kullak og Fr. Liszt.

Det var de her skildrede Retninger i Klaverspillet, der beherskede Koncertsalene — og Hjemmene — i de første Aartier af Aarhundredet. Den brillante og bravurmæssige Stil, der var ejendommelig for den senere Wiener-Skole og for Pariser-Skolen (Kalkbrenner, Henri Herz, om hvilke nærmere i et følgende Kapitel) gik ud paa at „skrive saa klavermæssigt som muligt, at smigre Øret og pynte med brogede Figurer og *Manerer* og med perlende Passager. Den ydre Prunk og sminkede Luksus fortrængte den inderlige Simpelhed og Naturlighed“ (Weitzmann), indtil den efterhaanden maatte vige Pladsen for den Retning, Moscheles Spil repræsenterer, for den dybere Forstaaelse af Beethovens Klaverværker og endelig for Chopin og Schumanns Optræden som Klaverkomponister. Dog helt slaaet af Marken blev den ikke. I Koncertsalene træffes den vistnok ikke mere, men den blomstrer desværre fremdeles i overfladiske salonmæssige Kompositioner, hvilke man endnu kan træffe paa som et Led i hjemlig Klaverundervisning og -Underholdning.

Det var Trangen til et Instrument, der besad Klavicymblets Tonestyrke, men som i Modsætning til dette Klaver var istand til at nyancere og afskygge Tonen, der tilskyndede til at søge at fremstille et nyt Klaverinstrument. Som bekendt frembragtes Nyanceringen paa Klavicymblet ved Udtræk og andre Mekanismer, thi gennem selve Anslaget havde den spillende ringe Magt over Tonens større eller mindre Kraft eller Klang. Dette sidste var derimod Tilfældet ved Klavikordet, der ogsaa af den Grund længe vedblev at være Musikernes Yndlingsinstrument, men Klavikordet havde paa den anden Side en spæd og klinger Tone, der udelukkende henviste det til Brug i Hjemmet, eller ialtfald til at spilles i mindre Rum. Efterhaanden som Instrumentmusiken da udviklede sig, maatte Trangen til et Instrument, der saa at sige forenede de to hidtil kendte Klaverers Fortrin, blive mere og mere levende. Den Omstændighed, at Klavicymblets Mekanisme var vanskelig og upaalidelig, idet den krævede hyppige Reparationer, bidrog mulig ogsaa til, at en Omvæltning i Klaverinstrumenternes Teknik skete just i den Periode i det forrige Aarhundredes sidste Halvdel, da Instrumentalmusiken tog Opsving. I denne Periode opfandtes nemlig det Klaver, der

snart skulde fordrive alle andre og som endnu i sin Type er eneherskende: Pianofortet, som det kaldes i Italien, eller Hammerklaveret, som Tyskerne benævnede det[1]).

Det er i den nyere Tid fastslaaet, at denne saa betydningsfulde Opfindelse skyldes en Italiener. Men dette første Forsøg i Aarhundredets Begyndelse blev enestaaende, og man følte ikke straks, hvad det havde at betyde. Det var først, da tyske Klaverbyggere tog Sagen op i Midten af Aarhundredet, at den fik Fart og hastig udvikledes til Fuldkommenhed.

Det ældste Pianoforte omtaltes første Gang i 1711 og var fremstillet af den i Padua (1653) fødte Klaverbygger Cristofori, der virkede ved Fyrst Ferdinand af Medicis Hof som Bestyrer af hans Instrumentsamling. Pianofortet var formet som et almindeligt Flygel og det fremhæves, at det beror paa den forskellige Kraft, med hvilken den Spillende berører Tasterne, om de frembringer en stærkere eller svagere Tone. Klaveret berømmes meget, men man klager dog over, at dets Spillemaade, der er saa forskellig fra Klavicymblets, volder stor Vanskelighed.

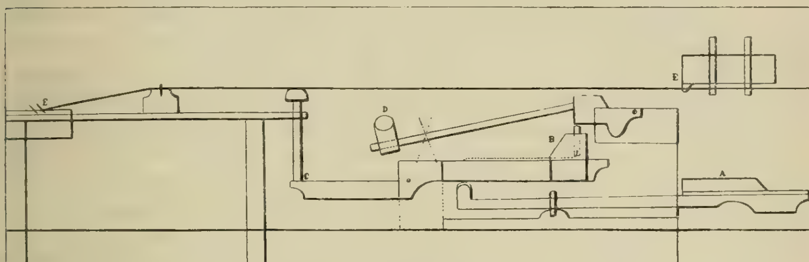


Fig. 77. Cristoforis Mekanik.
(A) Tasten, (B) en Fjederstødtunge, paa hvis ene Ende Dæmperen (C) er befæstet, og som sætter Hammeren (D) i Bevægelse imod Strængene (E).

I dette nye Instrument var altsaa den indgribende Nydannelse i Mekaniken denne, at Strængene, istedenfor at anslaas med Metalstiften eller afrives med Pennefjederen, blev anslaaede af smaa Hammere, der kunde sættes i Bevægelse mod Strængene med vilkaarlig Kraft og som efter at de havde frembragt Tonen faldt tilbage i et Leje af to Silkesnore. En Række Hammere af Træ, hvis Hoveder lignede smaa Tærninger og var betrukne med Læder, var befæstede paa en Liste, saaledes at Hamrene, naar de bevægedes, slog mod Strængene fra neden af. Ved Siden heraf havde Cristoforis Mekanik i Grundtrækkene de øvrige Momenter af det moderne Klaver, Dæmperen for hver Tast og en Art Udløsningsmekanik, der kastede Hammeren tilbage efter Anslaget og saaledes hindrede, at den ved at holdes trykket mod Strengen afdæmpede Tonen.

Som anført blev dette første Pianoforte — *Gravecembalo col piano e forte* kaldtes det — ikke meget udbredt. Ja, saa lidt kendt var det, i hvert Fald udenfor Norditalien, at en tysk Musiker og Klaverbygger Ch. G. Schröter i Aaret 1763 kunde gøre Fordring paa at være Opfinder af det af ham allerede 1717 fremstillede Klaver med Hammermekanik (rigtignok i en adskillig mere primitiv Skikkelse end hos

[1]) Af Litteraturen om Klaverets Udvikling henvises til O. Poul: Geschichte des Klaviers (1868) og K. F. Weitzmann: Geschichte des Klavierspiels (1879).

Cristofori). Heller ikke Schröters Instrumenter fandt nogen Udbredelse, og det samme var Tilfældet med Franskmanden Marius, der, ogsaa ret ufuldkomment, gjorde Forsøg med Pianoforte-Mekaniken. Opdagelsen laa, som man ser, virkelig i Luften paa den Tid.

Den Mand, der har Æren af at have bragt Pianofortet ud i Verden og som derfor i lange Tider er gaaet for dets Opfinder, er Gottfried Silbermann. Rimeligvis har denne udmærkede Instrumentmager konstrueret sit første Pianoforte selvstændigt uden Kendskab til Cristoforis Opfindelse. Men det er ikke usandsynligt, at i alt Fald Schröters Forsøg har været ham bekendt. Silbermanns Pianoforter omtales 1767 af Theoretikeren Agricola, der udtaler, at de første Forsøg med et saadant Instrument vel er sket i Italien, „men Hr. Silbermann har gjort saa mange Forbedringer derved, at han er ikke meget mindre end ogsaa Opfinder deraf.“ Silbermann (1683—1753) fødtes i Sachsen og var oprindelig Bogbinderlærling. Efter et meget omtumlende Ungdomsliv, der endog bragte ham i Kollision med Loven, søgte han Tilholdssted hos sin Broder Andreas, der var en højt anset Orgelbygger i Strassburg. Paa denne Maade førtes Silbermann ind paa den Bane, der skulde gøre ham berømt. Han vendte tilbage til Sachsen, kastede sig med Lidenskab og virkelig kunstnerisk Begejstring over Orgelbyggeri, i hvilket han blev en endnu større Mester end sin Broder og ved Siden deraf optoges hans senere Aar af Konstruktionen af Pianofortet. I dette Instruments Fuldkommengørelse havde Seb. Bach iøvrig forsaavidt Del, som Silbermann, der var Ven og Beundrer af Leipziger Kantoren, tog denne paa Raad med ved Bedømmelsen af de Resultater, han havde naaet og ikke helmede, forinden han havde naaet at bygge et Instrument, der tilfredsstillede Bach fuldtud. Gennem Gotfried Silbermanns Arbejder vandt Pianofortet stor Udbredelse i Tyskland. Dets Bygning var i det Væsentlige det samme som den, der var ejendommelig for det italienske Pianoforte. Denne Mekanik med Hammerne anbragt frit paa en selvstændig Liste bevaredes fremdeles af de engelske Fabrikanter (Broadwod). Hvorimod man i Sydtyskland snart foretrak en anden Mekanik, ved hvilken Hammeren hviler i en Gaffel, der anbringes paa Enden af selve Tasten (Wiener-Mekaniken).

Opfinderen af denne Mekanik er Augsburgeren Georg Andr. Stein, (1728—1792), der ikke nød et mindre Ry end Silbermann, hvis førnævnte Broder var hans Lærer. Stein var nemlig ogsaa oprindelig Orgelbygger, men han fremstillede talrige (omtr. 700) Hammerklaverer med den af ham ændrede Mekanik. Det er om disse Klaverer, at den unge Mozart skriver begejstrede Ord i et Brev til sin Fader af 1777, idet han navnlig roser den sindrige og fortræffelig virkende Udløsningsmekanik. „Hamrene falder, naar man spiller de Klaverer, tilbage lige i det samme Øjeblik, da de springe løs paa Strængene“. Og han tilføjer: „Det er sandt nok, at et saadant Pianoforte har man ikke under 300 fl., men den Møje og Flid, som han anvender, er ikke til at betale. Han siger ofte: Naar jeg ikke var en saadan passioneret Elsker af Musik og ikke selv forstod mig lidt paa Klaverspil, saa havde jeg sikkert forlængst tabt Taalmodigheden ved mit Arbejde.“ Endnu fremhæver Mozart den gode Pedal ved disse Klaverer, der, som endnu almindeligt, havde Knæpedaler, (Fodpedaler indførtes først af Clementi), men Anvendelsen af Pedal ansaas overhovedet længe for mindre kunstnerisk, ialfald mente den ældre Wienske Klaverskole, at man først kunde bedømme en Klaverspiller, naar han ikke brugte Pedalen. Clementi danner iøvrig atter paa dette

Punkt en Overgang til Beethoven, i hvis Sonater Pedalbruget jo er uundværligt og af en mægtig og den Gang helt ny Virkning,

Den Steinske Klaverfabrik overflyttedes af hans Børn, Andreas og Nanette til Wien; den sidstnævnte af dem havde mod Aarhundredets Slutning ægtet Friderich Schillers bekendte Ungdomsven, Musikeren Andreas Streicher, og denne tog efter sit Giftermaal ivrig Del i Fabrikationen og tilførte Mekaniken yderligere Forbedringer, der bidrog til at øge de Steinske Hammerklaverers Ry.

Vi ser saaledes, at mod Slutningen af det forrige Aarhundrede var Pianofortet et overalt i Tyskland udbredt Instrument.[1]) Vel havde det, trods den Yndest, det nød, en Kamp at bestaa med det gamle Klavikord, hvilket Klaver blev foretrukket af Fagmusikere som Phil. Em. Bach og Joseph Haydn, og som ogsaa havde sin Styrke i sin i Forhold til de nye Instrumenter billigere Pris. Dog de nye Hammerklaverer maatte efter Naturens Orden sejre, og de gjorde det: der hengik kun faa Aartier, før det gamle Klavikord var saa fuldstændig forsvundet, at det næsten var gaaet ud selv af Fagfolks Bevidsthed.

Vi maa altsaa tænke os Mozart spillende paa dette Pianoforte og forstaar da den Interesse, han havde for Klaverkoncerten, der ved hans og end mere ved Beethovens Arbejde fik et rivende Opsving, saaledes at Vægten ikke blot lagdes paa Fingerlekniken, men paa Toneskønhed, Sangbarhed og Kraft. Paa Beethovens Tid var Hammerklaveret blevet almindelig udbredt og alle hans Klaverkompositioner kan være, og er sagtens komponeret for dette Instrument. Beethovens Sonater og Koncerter mere end nogen anden aabnede Blikket for hvad Værdi, de nye Pianoforter havde for Musikens Udvikling. Men ogsaa Komponister som Clementi, Dussek og Hummel forstod at fremhæve og udnytte alle Instrumentets Fortrin og Ejendommeligheder.

Der er nu i den følgende Tid en stadig og ganske naturlig Vekselvirkning mellem de for Klaveret komponerende Mestres Fordringer og Fabrikanternes Udviklingsbestræbelser. Hvad Komponisten skrev, krævede i Virkeligheden ofte et endnu fuldkomnere og rigere Instrument end der i Øjeblikket stod til hans Raadighed, Fabrikanterne var da optagne af at fremstille et Klaver, der kunde lade disse Intensioner komme til deres Ret. Og omvendt greb de følgende Komponister straks de Forbedringer, der blev Instrumenterne til Del, og udnyttede dem i deres Musik. Saaledes forstaas det mægtige Opsving, Klavermusiken har taget i den nyere Tid og som navnlig betegnes ved Franz Liszts Optræden.

Bestræbelserne er navnlig gaaet ud paa at gøre Klaveret (og da særlig Koncertflyglet) saa solidt, at det kan modstaa Virtuosernes voldsomme Angreb, saa let spilleligt og saa fyldigt og kraftigt klingende som muligt. Man har da indført støbte Metalrammer, i hvilke Strængene er spændte (en Opfindelse, der skyldes C. C. Hornung), og Metalindfatning af hele Instrumentets Mekanik; man har valgt det stærkeste og sejgeste Stof til Strængene (Støbestaal); man har

[1]) I England vandt Pianofortet ogsaa hurtig Indgang, 1768 spillede Chr. Bach første Gang offentlig paa det og gennem den udmærkede Fabrikant Broadwoods og Clementis Virksomhed udbredtes det hurtig. — I Frankrig svor man derimod endnu en Tid lang til det gamle Klavicymbel (om hvilket bl. a. Voltaire udtalte, at de ny Pianoforter aldrig vilde sætte det i Skygge!) Det var egentlig først efter den store Revolutions Tid, at Pianofortet kom i Brug og dette Opsving skyldtes de to fortræffelige Fabriker: Erards (grundlagt af den geniale Sebastian Erard, egtl. Erhard, der fødtes Strassburg 1752 og døde i Paris 1831) og Pleyels. — I Italien naaede Pianofortet ogsaa først større Udbredelse i Begyndelsen af det nittende Aarhundrede.

(allerede tidligt) overtrukket Hammeren med Filt istedenfor med Læder; man har forøget Klaviaturets Bredde, lagt hele Oktaver til; man har indført en Krydsning af Strængene (Steinway) for derved at kunne give dem den størst mulige Længde paa den mindste Plads; man er naaet til en fortræffelig sikkert og let virkende Hammermekanik, for hvilke den *Erardske Repititionsmekanik* har været Mønstret, der nu følges af næsten alle store Fabrikanter. Man har forandret Pedalen fra Knæpedal, udbedret dens Virkemaade, indført to Pedaler, Forte- og Pianopedalen[1]), ja i de sidste Aar har man (Steinway) endnu føjet en tredje Pedal *Sostenuto* eller *Prolongationspedalen* til, der gør det mulig at lade en Tone eller Akkord vedblivende klinge, medens det øvrige Klaviatur spilles uafhængig deraf; denne Opfindelses Betydning synes Komponisterne imidlertid — som Weitzmann bemærker — endnu ikke at have faaet Øje for.

Som bekendt har det opretstaaende Klaver *(Pianino)* ganske fortrængt tidligere Tiders taffelformede Pianoer. Paa Grund af sin billige Pris og sit mindre Rumfang er Pianinoet blevet Hjemmenes Instrument og har som saadant vundet uhyre Udbredelse, ligesom det i Tidens Løb er undergaaet betydelige

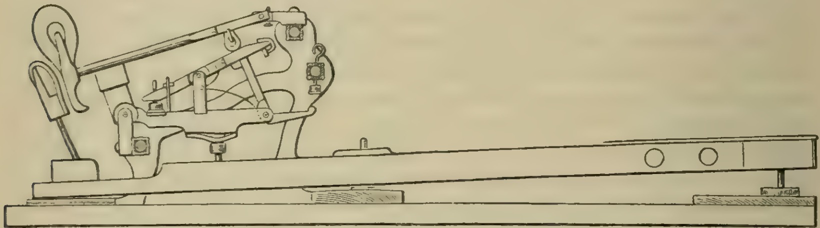


Fig. 78. Moderne Mekanik (efter Erards System).

Forbedringer. Foruden dette Klaver og det store Flygel bygges navnlig talrige Kabinetsflygler til Brug i Salonerne.

En ganske ny Klavertype frembyder det af Poul v. Jankó (født i 1856 i Ungarn) konstruerede Klaviatur. Jankó-Klaveret er ejendommeligt derved, at Tasterne er gjort terasseformede, og idet saaledes hver Tone kan anslaas tre Steder, bliver det muligt at spænde over indtil to Oktaver, at gribe fuldere Akkorder, med Lethed at spille kromatiske Dobbelt-Greb osv. Jankó-Klaveret har imidlertid hidtil kun vundet meget ringe Udbredelse og vil vel næppe nogensinde kunne fortrænge vort almindelige Klaver.

Som de mest kendte og ansete moderne Pianofortefabrikanter skal sluttelig nævnes: Bechstein, Bösendorfer og Blüthner i Tyskland, Erard i Frankrig, Steinway og Chikering i Amerika, Broadwood i England og i Norden særlig Hornung & Møller, Hindsberg og Felumb i Kjøbenhavn og Malmsjö i Götheborg samt Hals i Christiania.

[1]) Fordums Flyglers Pedaler (4—6) var kun Snurrepiberi og Kuriosa; Pedalerne havde da, foruden Fort- og Pianopedalerne, Klaverspillet ganske uvedkommende Formaal; en Pedal frembragte Paukerslag, en anden Klokkespil eller imitterede Fagotter osv.

SYVENDE KAPITEL.

Den tyske Sangs (*Lieds*) Udvikling. Franz Schubert, den tyske Sangs Mester. Musikalsk Romantik. Zumsteeg. Carl Loewe.

Den Form, i hvilken Kunstsangen som Enkeltsang[1]) udenfor Operaen først træder os imøde i Musikhistorien, er som en ganske uselvstændig Efterligning af Opera- og Dansemusik. Der eksisterer talrige Sange (*Lieder*, Viser) fra det syttende og attende Aarhundrede, men de Komponister, der skrev dem, havde intet rigtigt Begreb om, hvorledes de skulde gribe det særegne ved denne Kunstform an. At gaa tilbage til det naturlige og oprindelige, Folkesangen, og tage den til Forbilled, vilde have ligget hine Tiders Anskuelser saare fjærnt. Følelsen for det simple og naturlige var jo endnu ikke ret vakt, og man mente snarest, at det kunstfærdige og snørklede var det bedste og fineste: *Air* er da ogsaa hyppigst Betegnelsen for og Stilen i vokale Stykker i en gammel Samling Sange og Dansemusik (Sperontes' *Singende Muse an der Pleisse.* 1736). Det var saaledes mest fra Operaen, at man tog Mønstrene, men man lagde iøvrig ogsaa Tekst under saadanne populære Klaverstykker som f. Eks. Couperins, eller man komponerede et regulært Dansestykke, en Menuet f. Eks., og passede Teksten til derefter. Nu var jo ganske vist Datidens Poesi ikke meget værd, begejstre til en ejendommelig Komposition kunde den ikke. Nøgternt og spidsborgerligt skildrer den Livets smaa hverdags Nydelser: i joviale, snørklede Vendinger prises Tobak og Vin — og omtrent paa samme Vis Kærlighed, i Reglen under mythologiske eller pastorale Iklædninger.

[1]) Jfr. Schneider: Das musikalisches Lied; Lindner: Geschichte des deutschen Liedes im 18ten Jahrhundert og Reissmann: Geschichte d. deutschen Liedes; Schuré: Histoire du *lied*.

Rauch Taback ist mein Vergnügen,
nichts kann mich so sehr befrieden
als ein Pfeiffen Rauch Taback.
Schnupf Taback ist meine Freude
und der Nase zuckerweyde,
ach du edler Schnupf-Taback.

Eller denne *Air moder(ne?)*:

Ich muss es frey gestehn,
Ich lebe Wunder-schön;
Diesz fehlt mir nur dabey:
Mein Liebgen ist nicht treu.
So viel ein Wetter-Hahn
Sich täglich ändern kann,
Der, wie der Wind ihn dreht,
Bald Nord bald Südwerts steht,
So vielmal ändert sie;
Das heiszt Galanterie.

Saaledes lyder Versene i Datidens mest udbredte „Odesamlinger". Imidlertid opstod i Tyskland Digtere, der, selv om de ikke for os staar som store Lyrikere, dog hævede Kunstsangen betydelig, og med disse Digtere, som Bodmer, Gleim, Gellert og Uz, vaktes hos Komponisterne en Følelse af, at „en Odemelodi maa være frit flydende, ren og overhovedet naturlig, saa at den straks og uden synderlig Møje kan synges efter ogsaa af En, der er uerfaren i Musik" (Scheibe); og det lykkes virkelig enkelte af dem at træffe en saadan Visetone og at frembringe letfattelige, om end magre og stive Melodier, der føjer sig naturlig om Tekstordene[1]).

Men allerede Citatets Udtryk „Odemelodi" og den Betegnelse Sangkompositioner i Reglen har: *Beim Klavier zu singen, Oden mit Melodien (Musik) versehen* el. lign. tyder paa, at i Virkeligheden er der endnu langtfra Tale om nogen Sammensmeltning af Digt og Musik.

Selv det Opsving, som den tyske Poesi tog mod Aarhundredets Slutning ved Klopstocks Optræden, bragte ikke nogen synderlig Fart i Sangkompositionen. Musikerne kunde ligesom ikke følge med. Gluck, der er begejstret for Klopstock og hans gode Ven, formaar kun at forsyne hans Oder med nogle tørre, deklamerende Melodier, der hverken staar i Forhold til Klopstocks Sværmeri eller til den

[1]) Lindner, til hvis Bog med talrige Nodeekspl. særlig henvises, fremhæver Hamburgermusikdirektøren *Görner*.

Gluckske Operas Pathos. Phil. E. Bach er ganske famlende, naar han skal forsøge sig som Sangkomponist, hvad han efter sine egne Udsagn ogsaa kun gjorde paa ydre Foranledning. De berømte

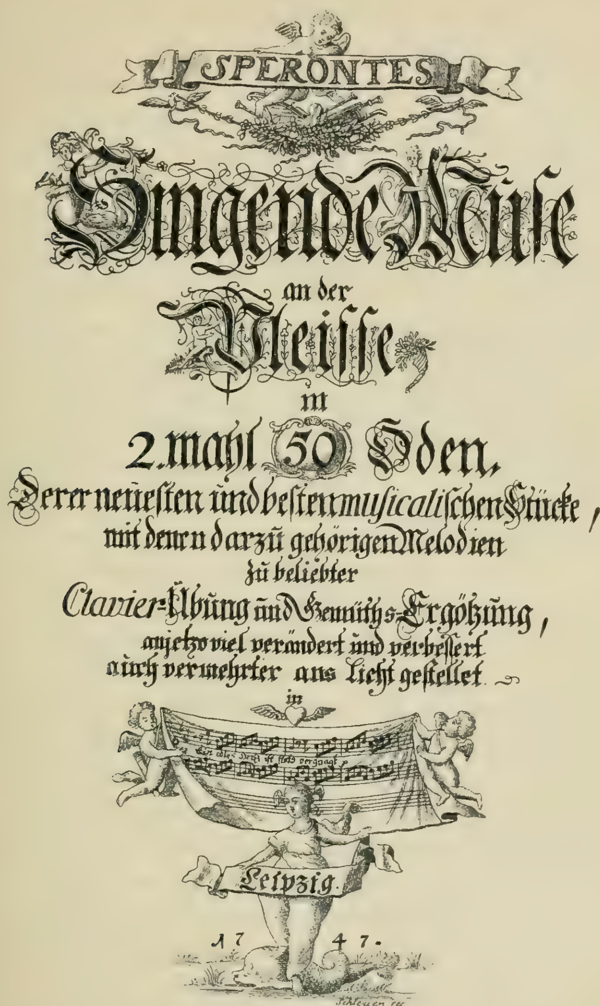


Fig. 79. Titelvignet til Sperontes' „Singende Muse an der Pleisse".

Theoretikere Kirnberger og Marpurg er kedsommelige eller komiske i deres Sange.

Disse og andre Komponister, som Graun og Neefe, benytter i deres Sangkompositioner stadig Instrumentalformen, saaledes at

det f. Eks. er et meget almindeligt Træk, at det naive, hyrdeagtige skildres ved den franske *Musette*. Og selv hos de følgende store Mestre træffer vi det samme Forhold. Haydn har skrevet en Række *Lieder*, der enten er rent instrumentale i Form som i Behandling eller ogsaa er holdt i den Tone, som Tyskerne kalder *Bänkelgesang*, et Ord, der vel kan oversættes ved „Gadevise“, men som dog nærmest svarer til, hvad vi kender fra Klubviser i Aarhundredets Begyndelse (i denne Stil komponeredes der selvfølgelig en Mængde Sange i Tiden omkring 1800). Tag blandt Haydns Sange: *Stets barg die Liebe sich* (Tekst af Shakespeare) og det vil ses, at denne *Largo assai* er et rent og bart Klaverstykke, i hvilket Sangstemmen egentlig ingen Rolle spiller; eller tag den indtagende *Schäferlied*: det er som en elegant Sonatesats. Paa den anden Side er *Zufriedenheit*, *Gleichsinn* (og tildels den fortræffelige *Lob der Faulheit*) gode Typer paa den ganske jævne, borgerligt gemytlige Selskabssang. Og naar man ret vil maale Betydningen af den Schubertske *Lied*, skal man betragte en Sang som Haydns *Die Seejungfrau*, i hvilken et romantisk Stof er behandlet uden Romantik, ja, uden Lyrik og uden Vokalsans, ganske som et Klaverstykke af et spidsborgerligt Indhold. Højt op over alle Haydns Sang-Melodier hæver sig den i Kap. III omtalte Nationalsang: *Gott erhalte Franz den Kaiser*, der imidlertid dels hører til Haydns seneste Arbejder, dels staar ganske isoleret.

Mozart har ogsaa som Haydn skrevet Sange i den jævne Visetone (*Ich möchte wohl der Kaiser sein; Sobald Damoetas Chloen sah*, o. a.), men iøvrig er hans Sange mest byggede efter det bredere Ariemønster. Det naive folkelige er ikke saa stærkt fremtrædende som hos Haydn; derimod er Mozarts Sange mere vokalt følte og de udmærker sig ved indsmigrende Ynde og rigere Melodik, Fortrin, der har gjort mange af dem populære i god Forstand.

Men til nogen egentlig Liedstil naaede Mozart ikke — „han har hverken den knappe Strofeform eller det naive prægnante Udtryk; det kom ikke denne Mester an paa talende Gengivelse af Teksten, men paa en vag Omskrivning af dens Stemning i skønne Kantilener“ (Schneider). Ved Valget af sine Tekster var Mozart — saalidt som Haydn — synderlig kræsen; ogsaa af den Grund maa man ikke vente nogen særlig ejendommelig Sanglyrik hos denne store Komponist.

Kun en Gang fik Mozart fat i et Digt, der ret kunde inspirere ham: Goethes simpelt folkelige og kunstnerisk plastiske *Das Veilchen*. Til denne Tekst skrev han en henrivende Komposition, paa hvilken

han øjensynlig, saaledes m. H. t. Tekstbehandling og Melodiens Tilpasning til Ordene, har arbejdet med særlig Forkærlighed. I Virkelighed er *Das Veilchen* ogsaa Mozarts bedste Sang. Men ret beset er ej heller den komponeret i egentlig *Lied*stil. Den dramatiske Side af Mozarts Natur har været fremherskende ved Behandlingen; han har delt Digtet ud i Situationer, som har formet sig til selvstændige Billeder for hans Fantasi. Den strofiske Sang havde ikke saaledes aabenbaret sin Betydning for Mozart, at han mente indenfor dens Rammer, der æsthetisk havde passet bedst til Digtet, at kunne udtømme alt hvad han musikalsk havde paa Hjærtet[1]).

Der var imidlertid nu ved Slutningen af Aarhundredet kommet Fart i den tyske Lyrik. Herders Kamp for Nationaldigtning havde fremkaldt Bestræbelser for paany at vække Interesse for Folkesangene, Bürger havde med Begejstring sluttet sig til denne Tanke og selv med kraftig Begavelse digtet Ballader, Romancer og mindre, lyriske Digtninge, i hvilke en folkelig Tone ansloges og et mere sundt og oprindeligt Syn paa Livet, navnlig ogsaa paa Kærligheds-forholdet, kom til Orde, end man kendte det enten fra Klopstocks himmelske Sværmeri eller fra mindre Aanders tamme sirlige eller vittig-anstødelige Poemer og Epigrammer. *Hainbundets* Medlemmer skrev deres naturlige, let folkelige Digte, og som Kronen for denne Udvikling kom Goethes Lyrik, der bundende i Folketonen og udformet i en sjælden Kunstnerpersonlighed, svang sig højt op over, hvad man hidtil havde kendt af lyrisk Digtning.

Det blev ikke — som man kunde have ventet — Goethes største musikalske Samtidige Beethoven, der kom til at iklæde denne ny Lyrik Melodiernes Klædebon. Vistnok stod Beethoven ikke som Mozart og Haydn fjærn fra Goethes Digtning, tværtimod, den greb stærkt ind i hans Sjæleliv og inspirerede ham endog direkte til en saa prægtig Komposition som *Egmont*-Musiken. Men uagtet Beethoven ogsaa gav sig ikast med Goethes lyriske Digte, fandt han dog ikke heller det rette Udtryk for dem.

Sagen var, at han, den instrumentale Mester fremfor alle, som vi har set, ikke i lige Grad besad Evne for Vokal-Musik, eller i alt Fald ikke helligede denne en saadan Opmærksomhed, at han fik

[1]) Schneider kalder det af Mozart tilføjede Refrain: *Das Veilchen* etc. en æsthetisk Voldsgerning — et lovlig stærkt Udtryk, om end man maa indrømme, at denne Slutning er en mindre passende Fremhæven af Digtets sentimentale Side og en uheldig, „beregnet“ Appel til Tilhørernes Deltagelse.

Lejlighed til at uddanne sine Evner i den Retning. Og saa opfyldt han end har været af de Goetheske Digte, han har sat i Musik, saa omhyggelig han rimeligvis efter sin Vane er gaaet til Arbejdet, er Resultatet dog oftest underlig ufriskt og usikkert. I andre Sange naaer Beethoven vistnok højere, navnlig i *Adelaide*, 1796, og i *An die ferne Geliebte*, ein Liederkreis, 1816. Den sidste af disse Kompositioner er Beethovens skønneste og ejendommeligste Sanglyrik, i hvilken Stemning og Følelse finder et varmt og sangbart Udtryk, og hvor Sangstemme og Akkompagnement i det Hele smelter naturligt sammen. Denne „Liederkreis" er imidlertid enestaaende i Beethovens Produktion. *Adelaide* derimod ejer vel en plastisk Skønhed, men er nærmest beslægtet med de Mozartske, fra Operaen stammende Kantilener og benævnes da ogsaa af Beethoven: Kantate. Thi Beethoven lagde mindre Vægt paa selve Sangen end paa gennem Akkompagnementet at uddybe Digtets Stemning og give dets enkelte Ord Relief. Da det vokale dog behandles melodisk og ikke rent recitativisk, medens Melodierne paa den anden Side sjælden er naturlig flydende og ofte formede ganske som Instrumentalsatser, opnaar Beethoven som Regel ikke ret nogen Enhed og Fasthed i sine Sange.

Det var forbeholdt nogle langt mindre Aander end de senest nævnte at danne det sidste Overgangsled fra det 18de Aarhundredes instrumentale eller rent selskabelige Sang til den Schubertske Lyrik. Det var Komponister som Joh. Andrée og J. A. P. Schulz, J. Fr. Reichardt[1]) og Fr. Zelter. Af disse sluttede de to første sig nær til den folkelige Bevægelse og komponerede til Tekster af Bürger, Claudius Stolberg og Hölty, idet de dog i deres Musik ikke greb tilbage til den oprindelige Folkevise, men nærmest til den Tone, der var anslaaet og blevet folkelig i de Hillerske Sangspil. Navnlig Schulz's[2]) Sange, der udtrykkelig angives at være skrevne „im Volkston", er smukke Ydelser. Hans Melodier er naturlige og populære uden at blive trivielle eller sentimentale. Der er Friskhed og Inderlighed over dem, de rummer en vis Stemning, bevæge sig frit, deklamere Tekstens Ord med Omhu og er sluttelig skrevne i en klar, men rigtignok ogsaa meget usammensat Viseform.

Reichardt og Zelter var nærmest kaldede til at give den Goetheske Lyrik den første musikalske Iklædning. Det var dem, der ikke blot

[1]) Se dette Værks I. Del, p. 613 ff.

[2]) Se nærmere om Schulz nærv. Værks II. Del, Kap. om Musiken i Danmark.

tilfredsstillede selve Digteren med deres Melodier, men ogsaa ved disse Melodier bidrog til at gøre Goethes Digte kendte og yndede i vide Kredse. Deres Fortjæneste er væsentlig den at have behandlet disse Digte i strofisk Form — i den naturlige Visetone, der passer til Digtenes egen simple Form og Tone — samt at have nøje overholdt Prosodiens Love, at have lagt Vægten paa at Melodierne svarede til Tekstordenes Akcent og Mening. At dette var en virke-

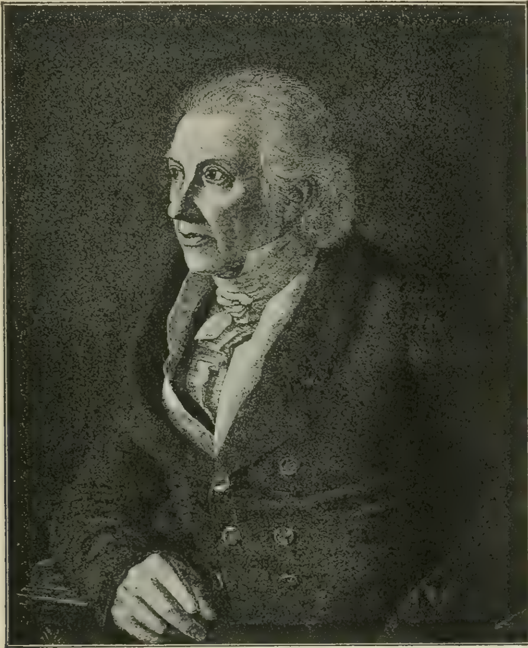


Fig. 80. Fr. Zelter.

lig Fortjæneste, faar man det bedste Indtryk af, naar man betragter det efterfølgende Brudstykke af en Sang til Goethesk Tekst, komponeret af den i Kap. VI nævnte Friederich Wilh. Rust.

Der du von dem Him - mel bist Kum-mer, Leid und Schmerzen

stillest, den, der doppelt e - lend ist, doppelt mit Erquickung fül - lest. osv.

Deklamationen af Digtet er saa slet, at det er tydelig, at dets Ord ikke har nogensomhelst Betydning for Komponisten, for hvem det kun gælder om at faa sin operamæssig kønne Melodi anbragt over nogle poetiske Ord!

I Modsætning hertil naaede Reichardt og Zelter og de, der nærmest sluttede sig til dem, til en *Lied*form, der svarede til Strofedigtet, og som „paa den ene Side paa det strængeste bevarede Stemningens Enhed, paa den anden Side dog aabner Mulighed for ved omhyggelig afpasset Deklamation eller ved harmonisk Rigdom i Akkompagnementet trofast at gengive enhver Følelsesafskygning, ja det enkelte Digterord“[1]) (Reissmann). Men disse Komponister besad

[1]) Som Eksempel meddeles hosstaaende Reichardt's Melodi til: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ (Goethe).

Lebhaft.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn, Rös-lein auf der Hai-de, war so

jung und morgenschön, lief er schnell es nah zu sehn, sah's mit vie-ler

Freu-de, Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein roth, Rös-lein auf der Hai-de.

ikke den tændende Gnist. Vel formaaede de begge i enkelte lykkelige Øjeblikke at hæve sig til en Lyrik, der besidder en vis Ynde og Karakter, men i det Hele og Store strømmede deres Musik ikke fra noget rigt og bevæget Indre. De blev i Reglen staaende ved en nødtørftig „Sprachmelodi“ og ævnede kun daarligt at give deres Sange nogen Farve gennem Harmonik eller Akkompagnement. Hvad de følte, at de ikke selv formaaede at lægge i deres Sange, søgte de at fremkalde gennem Foredragsanvisninger som: *Mit angehaltener Bewegung der Stimme; abwechselnd lebhaft und melankolisch vorzutragen*, etc. Uden synderlig personlig Lyrik satte de da korrekt og forstandigt Melodier til en saa personlig Lyrik som Goethes.

Disse agtværdige Musikere tilfredsstillede den ikke meget musikalske Digter selv, og navnlig betragtede han Zelters Melodier, der virkelig ogsaa kunde naa dybere end Reichardt, som et adækvat musikalsk Udtryk for sin Poesi. Men at føje noget synderligt Plus til den Stemning, Digtene alt rummede, mægtede denne Musik kun sjældent, og selv om hine Komponister har Fortjænesten af at have bragt Enkeltsangen til en Slags Afslutning, stod den dog Fare for at løbe ud i monoton Deklamation eller triviel „Bänkelgesang“. Det er for denne Fare, at Franz Schuberts Gærning som Sang-Komponist stoppede op. For ham var Sangen (*Lied*'en) stedse en naturlig Udtryksform, og han hævede den til kunstnerisk Fuldkommenhed i Kraft af sit poetiske Gemyt og sin blomstrende Fantasi.

Franz Peter Schubert[1]) er født d. 31te Januar 1797 i en af Wiens Forstæder i et beskedent Hus, der endnu staar uforandret, men prydet med en Mindetavle. Hans Fader, der var Skolelærer, nedstammede fra Bønder. Han var gift tvende Gange og havde med sin første Kone, en Kokkepige, fjorten Børn, blandt hvilke Franz var, med den anden fem. Skønt flere af disse nitten Børn døde som smaa, var Kaarene i Hjemmet ikke synderlig gode.

Af sin Fader lærte Schubert at spille Violin, af en ældre Broder Klaverspil; senere blev Korregent Holzer hans Lærer, men denne erklærede snart „med Taarer i Øjnene“, at naar han vilde lære Drengen noget nyt, saa vidste denne det i Forvejen, og at han

[1]) Biografier af Kreiszl von Hellborn og Aug. Reissmann; jfr. ogsaa Max Friedländer i *Deutsche Rundschau* 1897 og Art. Schubert i Grove's *Dictionnary*.

snarere end at give ham Undervisning „stiltiende forbavsedes over ham“. Da Franz viste saa sjældne Evner og derhos havde en udmærket smuk Sopranstemme, fik Faderen ham uden Vanskelighed optaget som Sanger i Hofkapellet. For dette stod Salieri i Spidsen. og denne ansete Musiker fik en saadan Interesse for den ny Sangerdrengs Begavelse, at han selv overtog hans teoretiske Uddannelse (1812). Undervisningen afbrødes dog forholdsvis hurtig,

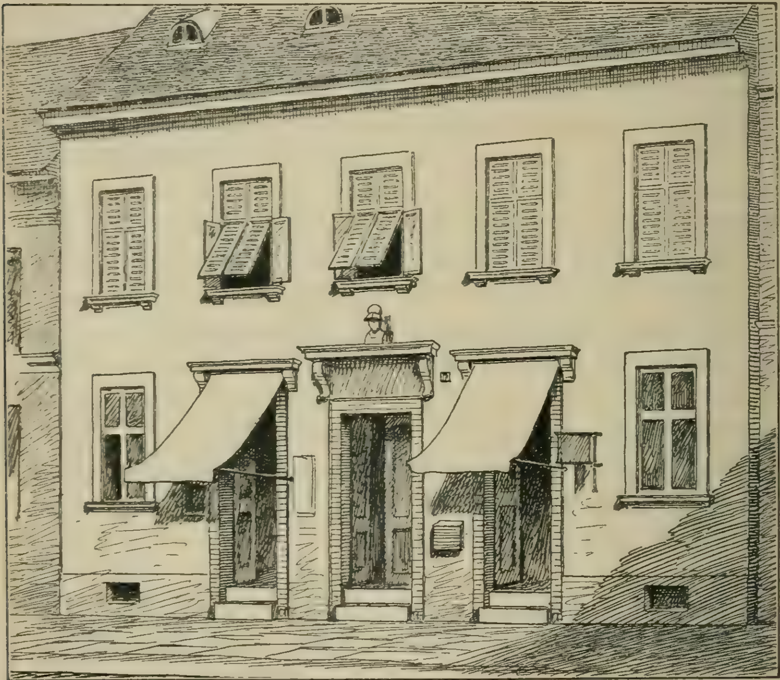


Fig. 81. Franz Schuberts Fødehus.

muligvis har dens tørre systematiske Karakter ikke i Længden tilfredsstillet den romantisk anlagte Yngling. Senere modtog Schubert ingen Undervisning i Musikens Teknik — at han nu og da har følt det som et Savn, turde fremgaa af, at han kort før sin Død omgikkes med Tanken om at tage Timer i Fugalære hos den ansete Theoretiker Sechter[1]). Rimeligvis var det ogsaa en vis Foragt for filistrøs

[1]) Simon Sechter. født i Böhmen 1788, død i Wien 1867, Lærer i Theori ved Konservatoriet dersteds, skrev: „Die Grundsätze des musikalischen Komposition“, 3 Bind.

Lærdom der gjorde, at Schubert, da hans Stemme-Overgang indtraf (1813), foretrak at benytte Lejligheden til at slippe ud af den i Forbindelse med Hofkapellet staaende Konviktskole fremfor at gøre Brug af Retten til at bevare sin Friplads der endnu i et Aar. I Konviktet havde Schubert faaet en fortræffelig, almindelig Musik-Opdragelse. Der spilledes ikke blot Kammermusik, men hele Symfonier, endog Beethovenske kom til Opførelse, og lejlighedsvis kunde det hænde, at Schubert, som den ypperste Elev, maatte overtage Ledelsen af Orkestret. Samtidig gav han sig i sine Fritimer uden Hensyn og Skranker hen til sin Kompositionstrang, paa hvilken kun Manglen af tilstrækkeligt Nodepapir undertiden satte Dæmper!

Da Konvikttiden var forbi, vilde Schubert, ægte romantisk, leve frit og ubundet for sin Kunst og tog derfor Ophold hos sin Fader, hos hvem han blev en Slags Hjælpelærer, hvad dog næppe lagde meget Beslag paa hans Tid og Tanker; naar disse var optaget af Musiken, skal Schubert ikke have været nogen blid eller let omgængelig Lærer. Allerede fra hans sjette og ottende Aar berettes der om en Klaverkoncert og Symfoni, og fra Konvikttiden stammer bl. a. en vidtløftig Klaver-Fantasi for fire Hænder (*Leichenfantasi*) og de første Sange: *Hagars Klage* og *Der Vatermörder*, begge komponerede 1811. To Aar senere paabegyndte Schubert, der var en ivrig Gæst i Operahuset og navnlig sværmede for Glucks, Mozarts og Cherubinis Operaer, sit første sceniske Værk: Musiken til Kotzebues Drama *Des Teufels Lustschloss*; til samme Aars Frembringelser hører Sange som *Sehnsucht*[1]), *Elysium*, *Thekla*[1]), *Ein Geisterstimme*, *Der Taucher*, alle til Schillers Tekster. Efter at være blevet fri for Skolens Tvang søgte Schubert sig endnu større Opgaver. Aaret 1814 bringer foruden en Messe og hele tre Strygekvartetter talrige Sange, navnlig til Tekster af den da yndede Digter Matthisson; det følgende Aar ikke mindre end syv Opera- eller Theater-Kompositioner (tildels dog kun Fragmenter) foruden et Par Messer, af hvilke den omfangsrige, smukke Messe i *G-dur* blev skrevet i fem Dage, to Symfonier, en Strygekvartet og dertil endnu omtrent et Hundrede Sange, deraf alene 45 til Goethes Tekster, blandt hvilke de senere bekendte *Ich denke Dein*, *Meeresstille*, *Haidenröslein*, *Erster Verlust*, *Rastlose Liebe*, *An den Mond*.

Blandt Sangene, der betegner det høje, kunstneriske Standpunkt, den unge Musiker allerede da stod paa, møder vi imidlertid i

[1]) Disse to Sange blev iøvrig senere omarbejdede.

dette Aar dels flere Sange til Tekst af den østrigske Digter Mayerhofer, dels en Række *Ossianske Sange.* Saadanne Arbejder antyder, at Schubert som Kunstner var begyndt at paavirkes af den romantiske Bevægelse.

Johan Mayerhofer var en af Schuberts første Venner — de der spillede en saa stor Rolle i hans Liv, — en ægte romantisk Natur, fuld af Sværmeri, ophøjet Drømmeri, sort Tungsind, bitter Ironi og Livslede. Hans Evne stod i intet Forhold til hans Villen — hans digteriske Frembringelser er uordentlige, grublende Poesier, i hvilke store Idéer er blandede med Hulhed og tom Ordleg; men paa et ungt Gemyt som Schuberts kunde en saadan ejendommelig Personlighed let faa betydelig Indflydelse. Vennens Digte har i al deres Uforstaaelighed[1]) begejstret Schubert. Den „søde Melankoli“, der hørte med til Schuberts Natur, hans Hang til Sværmen fjærnt fra Virkeligheden udvikledes sikkert gennem Samlivet med Mayerhofer, men for dennes sygelige Overdrivelser bevarede Schuberts langt sundere Natur ham[2]).

En mindre begavet, men nok saa hyggelig Ven var den elskværdige, trofaste Franz Schober. Som ung, kunstbegejstret Student lærte han Schubertske Sange at kende og opsøgte, saasnart han fandt Lejlighed dertil, deres Komponist. Schobers Bestræbelser gik først og fremmest ud paa at fri Schubert for det Aag, som Lærergærningen var for ham, og det lykkedes tilsidst Schober at faa Schubert til at opgive sin Stilling og blive Gæst i det Schoberske Hus. Dette skete 1816.

Fra dette Aar stammer Schuberts berømteste Sangkomposition: *Erlkönig* (Goethe). Den blev komponeret, medens Schubert endnu boede hos sin Fader: „... vi traf Schubert“, beretter hans Ven, Spaun, „ganske ophidset og hed, læsende *Erlkönig* i en Bog. Han gik op og ned ad Gulvet med den i Haanden, satte sig pludselig ned og i den kortest mulige Tid, saa hurtig som man bare kan skrive, stod den herlige Ballade paa Papiret; vi løb hen i Konviktet, da Schubert ikke havde noget Klaver, og der blev den sunget endnu samme Aften og modtaget med Begejstring.“ Blandt de

[1]) Mayerhofer skal selv ærlig have erklæret, at han først rigtig forstod sine egne Digte, naar de blev sungne til Schuberts Musik.

[2]) Venskabet med Mayerhofer bestod gennem hele Schuberts Liv; en Tid lang boede de endog sammen. Mayerhofers Tungsind udviklede sig efterhaanden til Sindssyge og han døde som Selvmorder 1836.

Erlkönig.

Schnell

Singst. Piano forte

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind; er

SCHUBERTS Nodeskrift (*Erlkönig* i den oprindelige Skikkelse.)

mange andre Sange fra dette Aar skal endnu fremhæves: *Des Mädchens Klage, Mignon* („Nur wer die Sehnsucht kennt"), *Der König in Thule, Schäfers Klagelied* — igen lutter Goetheske Tekster — og navnlig den berømte *Der Wandrer* af en ubekendt Digter, Schmidt von Lübeck, i hvis sidste Linier:

Dort wo du nicht bist,
dort ist das Glück,

al den unge Kunstners vemodige, længselsfulde Sværmen klinger ud.



Fig. 82. Schubert og Vogl (efter en Tegning af Schwind).

Megen Betydning for Schubert skulde et paa denne Tid stiftet Bekendtskab med Sangeren Johan Michael Vogl faa. Vogl var en musikalsk og almendannet Mand, en Del ældre end Schubert. Han var optraadt paa Operaen og nød Ry som en af Wiens betydeligste Sangere. Det var Schober, som bragte Komponist og Sanger i Berøring med hinanden. Begyndelsen var ikke lovende. Vogl optraadte temmelig overlegent overfor den unge generte Musiker, saa dog nogle af hans Sange igennem og erklærede, at

han havde Talent, men var „for lidt Charlatan, for lidt Komediant, og at han ødslede med sine smukke Tanker“. Snart traf de to Kunstnere atter sammen, og det viste sig, at Vogls Interesse for Schubert var større, end han straks havde villet tilstaa. Han kunde ikke unddrage sig disse Sanges Poesi, begyndte at synge dem igennem og snart hørte en Mængde af dem til hans Repertoire. Foreløbig dog kun i private Kredse; Vogl turde endnu ikke risikere at indføre hans Sange i Koncertsalen. Derimod gav han Schubert Anvisning paa Digte, der egnede sig til Komposition, henledte hans Opmærksomhed paa Prosodi og Deklamation, og — det kan desværre ikke nægtes — formaaede af og til den godmodige Schubert til smaa Indrømmelser til Publikums Behag eller til hvad der klædte Vogls Stemme[1]).

Til Aaret 1817 henhører de to Ouverturer i italiensk Stil (Imitationer efter Rossinis Ouverturer, særlig efter den da saa yndede *Tancredo*), fire Klaversonater, *B-dur*-Trioen og af Sangene de store Goetheske Oder *Ganymed* og *An Schwager Kronos, Auf dem See* (Goethe) samt *Gruppe aus Tartarus* (Schiller).

De følgende Aar er i Forhold til den overstrømmende Rigdom af Kompositioner i de nærmest foregaaende, ikke synderligt frugtbare: Schubert var nu ikke mere den fri, ubundne Mand, der kunde leve ene for sin Kunst, støttet og omgivet af sine Venner. Han havde, tvunget af sine usikre økonomiske Forhold besluttet sig til at tage mod Stillingen som Musiklærer hos en Grev Esterhazy paa Godset Zelész i Ungarn. Rigtignok skulde Schuberts Gærning kun bestaa i at spille med de to unge Komtesser, men da Familiens mange stemmebegavede Medlemmer og Husets Ven, Baron Schönstein, en talentfuld Tenorsanger, hvem Schubert satte stor Pris paa, i det hele havde Fornøjelse af Musikaftenerne, varede det ikke længe, før Schubert blev Sjælen i et efter Omstændighederne meget livligt Musikliv.

Schubert var saaledes stadig beskæftiget med sin Kunst, og i ledige Stunder kunde han sværme i Naturen, som altid befrugtede ham. Paa disse Udflugter stiftede han Bekendtskab med den ejendommelige ungarske Nationalmusik, der blev af stor Betydning for hans Produktion. Allerede Haydn havde jo indført det „Ungarske“

[1]) Selv uden Schuberts Indrømmelse skal Vogl have tilladt sig at pynte paa hans Sange, og et og andet af disse oftest uægte Smykker er gaaet over i de trykte Udgaver (se dog Friedländers Udgave i Peters Forlag).

i Kunstmusiken, men ganske anderledes dybt og fantasifuldt opfattede Schubert dette fremmedartede, der just tiltalte hans romantiske Sind, og allerede den første Sommer i Zelész skrev han det store *Divertissement à la Hongroise* for firhændigt Klaver, der byggedes over en Melodi, som han hørte en Pige synge i sit Køkken, og som er en Prototyp af den Art nationalt farvet Musik (Chopin, Liszt), snart tungsindig, snart stolt opbrusende til Vildskab, som dette letbevægelige Folkefærd er.

Om nu det firhændige Klaverstykke ogsaa kan betragtes som en Hyldest til den unge Komtesse Caroline, den ene af Schuberts Elever og om Schubert, som det i Reglen fremstilles, har været forelsket i denne ganske unge Pige, om hvem intet andet vides end, at hun var noget musikalsk begavet og sang Alt — det er ikke let at afgøre; af hvad Art hans Følelser for den unge Pige har været, er vanskeligt at sige. Hun skal en Gang have bebrejdet Schubert, at han aldrig havde tilegnet hende noget Stykke, hvortil han svarede: „Hvorfor ogsaa det, Dem er jo i Forvejen alt tilegnet!“ (Senere tilegnede Schubert hende forøvrig den dejlige *Fantasi* for fire Hænder i *f-moll*). Paa den anden Side fortæller Bauernfeld (senere en af Schuberts Venner) paa sine Knittelvers i „Buch von uns Wienern in lustig gemüthlichem Reimlein“ om Sagen i en ikke altfor højtidelig Tone:

Verliebt war Schubert; der Schülerin
Galts, einer der jungen Komtessen,
Doch gab er sich einer ganz anderen hin,
Um — die andere zu vergessen.

og Schubert selv bruger i det morsomme Brev, i hvilket han skildrer Zelész' Beboere det ret nevtrale Udtryk: „Komtesserne er gode Børn“ — oven i Købet slaar han dem saaledes begge sammen under et!

Urimeligt er det jo nu ikke at tænke sig, at Schubert har næret et stille Sværmeri for den smukke, fornemme unge Pige; just dette, at Besiddelsen af hende var en haabløs Drøm, kunde ret vel forenes med hans romantiske Natur, der trods al Dygtighed og Sundhed altid droges mod det blidt melankolske, en Svælgen i sin egen Hjertesorg. Men det er meget tvivlsomt, om dette Forhold har haft den indgribende Betydning for Schuberts personlige Liv og Kunstner-Gærning, som man tidligere har fremstillet det. Schubert-Forskeren Max Friedländer benægter i sin Artikel i *Deutsche*

Rundschau 1897 ethvert erotisk Forhold — selv af den fjærneste Art — mellem de to unge, og i hvert Fald er der opbevaret Beretninger om andre smaa Kærlighedseventyr, der dog rimeligvis ikke har været af synderlig dyb Karakter og sagtens har opfyldt deres Mission, naar de havde inspireret den vistnok erotisk letbevægelige Schubert til en Sang eller et andet Musikstykke.

I Slutningen af 1818 vendte Schubert tilbage til Wien, hvor Vennekresen snart samledes om ham, der i den Grad var Midtpunktet for den, at Sammenkomsterne benævnedes „Schubertiader“. Og det ikke fordi han var det livligste eller vittigste Hoved, tværtimod, han kunde ofte sidde tavs, lyttende til de andres Tale eller opfyldt af de musikalske Idéer, der altid bevægede hans Sind, men fordi man havde en uvilkaarlig Fornemmelse af, at han var den betydeligste. Blandt Deltagerne fandtes Maleren Moritz v. Schwind, Digterne Eduard Bauernfeld og Franz Grillparzer og Komponisten Franz Lachner. Ved Møderne begyndte man i Reglen med at læse sine Poesier op eller synge sine Sange, og hørte saa Vennernes Dom. Siden pokuleredes der enten i en af Deltagernes Hjem, i Værtshus eller paa et Forlystelsessted udenfor Byen. I sidste Fald optog man gærne „Mädels“ i Kresen, og der blev danset til sent paa Aftenen. Til disse Udflugter komponerede Schubert mange af sine *firhændige Valse*, af hvilke de første allerede blev skrevne paa Zelész. Schubert betragtede disse Møder som den gladeste Del af sit Liv, ja som noget uundværligt. Var han beslaaet med Penge, havde han letsindig ladet sig bedaare af det lille, men kontante Beløb, en Forlægger lokkede med for at faa fat i hans sidste Opus, kendte han ingen bedre Glæde end at dele med Vennerne. Hænde kunde det vel, at der da blev drukket mere, end man kunde bære. Overgik dette Schubert, blev han enten overstadig kaad og brillerede med at foredrage *Erlkönig* paa Redekam, eller han trak sig i tavst, selvbehageligt Raseri tilbage i en fjærn Krog, hvor han da, naar det kom over ham, ganske stille kunde knuse alt, hvad han kunde naa: Glas, Flasker, Tallerkener og Kopper — og saa sad han, „en smilende Tyran“, med tæt sammenknebne Øjne og lo.

Men det maa fremhæves, at saadan Lystighed kun betegner Hviletimer i et Liv, der var helliget et uafbrudt energisk Arbejde i Kunstens Tjæneste. Fra tidlig om Morgenen var Schubert optaget af at komponere, ofte sad han, saa snart det var lyst, i Sengen

med Brillerne paa Næsen og „skrev Noder“. Ikke af sine bedste Venner taalte han nogen Afbrydelse, naar han med Anspændelse af al sin Evne og „i vidunderligt indre Oprør“ hengav sig til Skabertrangen. Efter endt Arbejde fulgte nogle Timers Vandring i Wiens smukke Omegn og om Aftenen Theaterbesøg eller hyppigst de omtalte Møder med Vennekredsen.

I Aaret 1819 blev for første Gang en Schubertsk Sang sunget offentlig; det var ikke den forsigtige Vogl, men Operasangeren Franz Jäger, der havde Æren heraf. Den foredragne Sang, *Schäfers Klagelied*, høstede stort Bifald og maatte gentages ved en følgende Koncert, men først 1821 opnaaede Schubert at faa en Komposition udgivet i Trykken. Denne Komposition var *Erlkönig*, der saaledes fik op. 1, uagtet den jo ingenlunde var en af Schuberts tidligste Sange. Udgivelsen foranstaltedes af Schuberts Velyndere, thi ingen Forlægger vilde koste noget paa Trykningen, endsige betale noget Honorar[1]). Imidlertid fik Sangen saa stor Afsætning, at man kunde vove at udgive endnu tolv Hæfter Schubertske Sange i Kommission hos Diabelli. Kritiken kunde nu heller ikke ganske overse Schubert. *Erlkönig* blev Genstand for velvillig Omtale, der kun var betænkelig ved den berømte Dissonans: *Mein Vater, mein Vater.* — Under disse Omstændigheder tog Vogl Mod til sig og foredrog *Erlkönig* paa en Koncert, der afholdtes i Marts Maaned 1821 i „de adelige Damers Selskab“. Sangen henrev, som altid, Tilhørerne (medens den samtidig opførte herlige *Gesang der Geister*, for Mandskor, aldeles ikke forstodes), og Følgen var, at den meget hurtig udsolgtes i Musikhandlen; i Løbet af ni Maaneder afsattes alene 800 Eksem-



Fig. 83. Ungdomsbilled af Schubert (efter Skitse af Schwind).

[1]) Max Friedländer fortæller, hvorledes Firmaet Breitkopf & Härtel, da *Erlkönig* tilbødes det, troede, at den stammede fra en gammel Kirkekomponist Schuberth, men denne svarede dem: „Jeg har aldrig komponeret Kantaten Erlkönig, men vil søge at erfare, hvem der har sendt Dem det Makværk, for at opdage den Poltron, der saaledes misbruger mit Navn“.

plarer. Schuberts Aktier stod da saa godt som nogensinde, og han kunde rimeligvis, benyttende sig af Lejligheden, have sikret sig en betydelig og varig Indtægt af sine Sange. Dog, han var ikke Forretningsmand: da Diabelli bød ham 800 fl. paa Bordet for Forlagsretten til alle hidtil skrevne Sange, tog Schubert med Glæde imod den lette, og som han syntes fordelagtige Afgørelse[1]).

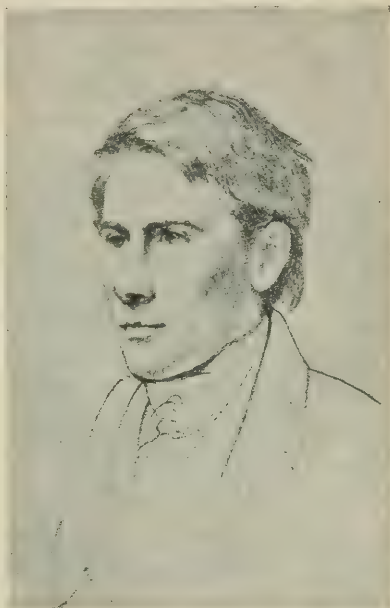
Til Operascenen kunde Schubert derimod ikke finde Adgang. Vogl synes at have bestræbt sig for at hjælpe ham dertil, men Rossini-Dyrkelsen, der just var i Stigen, og de italieniserede Komponister som Weigl og andre spærrede for ham. Med sine Operaer og sin Theatermusik fik Schubert i det hele — for at nævne det her — aldrig noget Held. Han skrev i disse Aar adskillige Operaer og andre sceniske Værker (de bekendteste er: *Alfonso und Estrella*, *Rosamunde*[2]) og *Fierabras*); flere af dem kom aldrig til Opførelse, et enkelt først efter hans Død, nogle faa i hans levende Live, men ingen af dem havde noget varigt Held, maaske med Undtagelse af *Die Verschworenen*, eller som den østrigske Censur forsigtig omdøbte dette Sangspil: *Der haüsliche Krieg*. Til de fleste af disse Operaer havde Schubert kun daarlige Tekster og allerede dette, at han uden at bekymre sig herom, rastløs komponerede løs derpaa, viser, at han ikke besad nogen stærk Theatersans. Men i det hele taget egnede hans lyriske Temperament, der ganske vist momentvis i en Sang kunde svinge sig op til en gribende dramatisk Virkning, sig kun daarlig til at skabe den sceniske Musik; den Skarphed i Karakteristiken, Sluttethed i Udførelsen og kloge Beregning af Midler og Virkning, som Operaen fordrer, var hans umiddelbare Natur fremmed. Kun enkelte lyriske Brudstykker er bevarede fra den Glemsel, hvortil Schuberts Operaer ellers er henfaldne. —

I Sommeren 1819 foretog Schubert en af de Smaarejser, der var Lyspunkter i hans Liv og paa hvilke han levede i idel Henrykkelse over Naturens Skønhed og ganske glemte Bekymringer og Modgang. Turen gik til Steyermark, og en Frugt af Rejsen var den bekendte livsglade og sollyse *Forelle-Kvintet* (skrevet over en ældre Sang).

Efter Hjemkomsten fulgte en Række betydelige Værker — ja,

[1]) Som Niggli oplyser, indbragte alene „Der Wandrer“ indtil 1861 27,000 fl.
[2]) Musik til et Ridderspil af Helmina v. Chezy; Ouverturen viser umiskendelig Rossinisk Paavirkning.

fra denne Tid tog Schuberts Frembringelse et stadig højere Sving. Fra de nærmest følgende Aar stammer saaledes: *Gesang der Geister über den Wassern* af Goethe, et genialt Arbejde for Mandsstemmer og dybe Strygeinstrumenter, det herlige Symfoni-Fragment i *h-moll*, den storslaaede *Fantasi i C-dur* („*Wandrer-Fantasien*“), Sangene: *Frühlingsglaube* (Uhland), *Waldesnacht* (Schlegel), *Gretchen am Spinnrade* (Goethe), forøvrig udkastet nogle Aar tidligere, *Grenzen der Menschheit* (Goethe), og af samme Digters *Westöstlichen Diwan: Suleika*-Sangen *Geheimes*, *Sei mir gegrüsst* og *Du bist die Ruh'*, af Fr. Rückert og *Der Zwerg*, foruden en Mængde af de firhændige Danse.


Fig. 84. Moritz von Schwind. (Ungdoms-Skitse.)

En Dag i Aaret 1823 fandt Schubert hos en Ven Wilh. Müllers Digtsamling, kiggede i den og tog Bogen med hjem. Da Vennen næste Dag vilde hente den tilbage, viste Schubert ham allerede de første Sange af den berømte Sang-Cyklus *Die schöne Müllerin*, som han havde komponeret om Natten. Af den Müllerske Digtrække komponerede Schubert nu i rask Følge de tyve, og Wilh. Müller, der gennem sin naive, folkelige Tone, sin musikalske Sans og sit vemodige Livssyn havde mange Berøringspunkter med Schubert, optog dennes Interesse saa meget, at han senere vendte tilbage igen til Müllers Digte og komponerede hans anden, endnu tungsindigere Cyklus: *Die Winterreise*. *Die schöne Müllerin* udkom Marts 1824 og tilegnedes den før omtalte Baron Schönstein.

En Del af „Müllerliederne“ skal Schubert have skrevet paa Hospitalet. Han var nemlig, hvad man ikke skulde tro efter den rige og geniale Produktion, han just paa denne Tid udfoldede, angrebet baade af Sygdom og Sorg. Fra denne Tid stammer Klagesukket i et Brev: „... Med ét Ord, jeg føler mig som det ulykke-

ligste, elendigste Menneske i Verden. Tænk dig et Menneske, der aldrig mere kan blive rigtig rask, og som af Fortvivlelse derover snarere gør sig selv daarligere end bedre, tænk dig et Menneske, siger jeg, hvis mest glimrende Forhaabninger er blevne til intet, hvem Kærligheds og Venskabs Lykke ikke byder andet end i det højeste Smerte, hvis Begejstring for det skønne truer med at forsvinde, og spørg dig selv, om det ikke er et elendigt, ulykkeligt Menneske. *Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmer mehr*, saaledes kan jeg nu vel sige hver Dag — saa glæde- og venneløs tilbringer jeg mine Dage, naar da ikke Schwind en Gang imellem besøger mig og bringer en Straale af hine forgangne skønne Dage.“

Den Melankoli, der kommer til Udbrud i disse Brevlinjer, var jo ikke fremmed for Schuberts Natur, men at den steg med Aarene og nu mere og mere beherskede hans Sind, kun for kortere Tid forjaget af lysere Stemninger, det beroede ikke alene paa, at hans Helbred, der rimeligvis ikke har kunnet taale en Livsførelse, der vekslede mellem anspændt, nerveoprivende Arbejde og natlig Lystighed, efterhaanden nedbrødes, men det stammede lige saa meget fra, at hans Penge-Forhold var fortvivlede; i det nys citerede Brev staar der om hans og en Vens Forhold: „baade med hans og mine Sager gaar det slet, derfor har vi aldrig Penge“. Og til al denne Elendighed kom saa dette, der for enhver Kunstner er uendelig nedtrykkende: næsten aldrig at kunne faa sine Ting frem for Offenligheden. Dette bitre Savn havde hidtil fulgt Schubert paa hans Kunstnerbane — og skulde følge ham fremdeles næsten uafbrudt — og det har sikkert bidraget meget til at formørke de sidste Aar af hans korte Liv.

For at bøde paa Pengenøden maatte Schubert i 1824 paany tage mod Pladsen som Lærer hos den Esterhazyske Familie, men i den Sindsstemning, han nu var i, øgede Opholdet fjernt fra Wien kun hans Tristhed. Det hedder allerede i August Maaned: „Jeg er rask, men føler trods den velkendte dragende Stjerne (hvorved rimeligvis sigtes til Komtessen) en forbandet Længsel efter Wien.“ Og henad Efteraaret lyder hans bittert ironiske Klage: „Hvad skulde vi ogsaa gøre med Lykken, naar Ulykken er den eneste Opmuntring, der er bleven tilovers for os.“

Trods al Nedtrykthed arbejdede Schuberts Aand dog stadig utrættelig og frembragte saa udmærkede Ting som *Oktetten* for Stryge- og Blæseinstrumenter, tre *Strygekvartetter*, deriblandt den

bekendte i *a-moll*, i hvilken Schuberts Melankoli paa en skøn og ejendommelig Maade har fundet Udtryk gennem den ungarske Folketone, der nu igen gjorde sin Indflydelse paa ham gældende, endvidere den store *Duo* i *C-dur* for Klaver, en Symfoni uden Orkester og senere arrangeret for dette dels af J. Joachim, dels af Edv. Helsted, medens Sangenes Tal ikke forøgedes synderlig under Zélesz-Opholdet.

Det følgende Aar blev derimod atter et Sangens Aar; det bragte en kort lykkelig Tid under en Rejse i Overøstrig, paa hvilken Schubert var i Følge med Vogl. Brevene fra denne Udflugt strømmer over af Begejstring over Naturen og dens Skønheder, ja aander en saa dyb og hellig Naturfølelse, som Schubert næppe hidtil havde kendt den, og som kaster Strejflys over hans af Naturstemninger duftende Sange og Instrumentalværker. I „Gmunden, hvis Omgivelser i Sandhed er himmelske“, bliver han seks Uger og spiller sine nye Sange af Walter Scotts *Fräulein am See*, der gjorde megen Lykke.



Fig. 85. Medaillonportræt af Schubert (tegnet af Kuppelwieser).

For disse Sange fik Schubert et antageligt Honorar (500 fl.). Walter Scotts den Gang saa populære Navn har vel hjulpet til ved Honorarets Fastsættelse. Thi ellers viste Forlæggerne sig fremdeles lige uvillige og uforstaaende overfor Schuberts Værker. Da Schubert i 1826 tilbyder Breitkopf og Härtel: Sange med Pianoforte, flere Strygekvartetter, Klaversonater, firhændige Stykker „og ogsaa en Oktet“, faar han et saa køligt Svar, at Forhandlingerne end ikke fortsættes. Forlæggeren Probst, til hvem Schubert senere henvender sig, sender Manuskripterne tilbage med den Bemærkning, at han for Øjeblikket maa renoncere paa Udgivelsen, da han er optaget af Arbejdet med Udgivelsen af Kalkbrenners „Oeuvres complets“! — „Jeg maa ogsaa tilstaa, at Honoraret synes mig noget højt ansat.“ Og om selve de Scott'ske Sange skriver Forlæggeren: „Jeg maa bede Dem beregne den nøjeste Pris som Begynder.“ Med denne

Begrundelse. at Schubert var en hidtil ukendt ung Komponist og under Henvisning til hans Sanges Svulst, Overlæssethed og Usangbarhed søgte Forlæggerne stadig — naar de da overhovedet tog mod Schuberts Sange — at trykke Prisen saa langt ned som muligt[1]).

Et Øjeblik vaktes der hos Schubert Forhaabninger om at opnaa en mere ærefuld og selvstændig Stilling. 1826 var Salieri død og efter at hans Plads som Hofkapelmester var besat med Vicekapelmesteren Eybler, blev dennes Stilling ledig. Schubert søgte denne. Hans Ansøgning er opbevaret, den giver det bedste Indtryk af hans brave, jævne Natur; der er i den ikke Spor af det Kryberi, den Smigren og Selvydmygen, som slige Dokumenter fra hin Tid ofte stinke af.

Schubert havde mange Konkurrenter, men han kom ikke engang med blandt dem, der „indstilledes“ — Pladsen blev besat med Joseph Weigl, og Schubert trøstede sig med de beskedne Ord: „Naar en saa værdig Mand som Weigl fik Pladsen, maa jeg jo slaa mig til Taals dermed.“ En ringe Erstatning var det, at *Gesellschaft der Musikfreunde* tilstillede Schubert en Gave paa 100 fl. som Anerkendelse af „hans udmærkede Talent som Komponist“. At Schubert ogsaa fik Afslag paa en Ansøgning om Kapelmesterpladsen ved Kärnthnerthor-Theatret, maa nærmest anses for et Held for ham.

Trods Skuffelser og Nød svang Schuberts Aand sig i disse hans sidste Aar stadig højere og højere. Hans Arbejder er ikke blot større af Omfang, men ogsaa rigere og dybere af Indhold end hidtil. Men det gælder om dem alle, om de berømte *Strygekvartetter* i *d-moll* og *G-dur* — den første med *Der Tod und das Mädchen* som Thema for en Række geniale Variationer, den sidste et af de vældigste Stykker, Schubert har skrevet og (ubegribelig at tænke sig) komponeret i *ti* Sommerdage 1826 — ikke mindre end om den store. før nævnte *Winterreise*, at de er i høj Grad prægede af det knugende Tungsind, der beherskede Schubert paa denne Tid. Schubert kaldte selv *Winterreise* „schauerliche Lieder“ og udtalte, „de har angrebet mig mere end Tilfældet nogensinde har været med andre Sange“ — „jeg holder mere af disse Sange, end af alle

[1]) Da Schubert laa paa sit yderste og Vennen Fr. Lachner maatte bringe *Winterreise* til Forlæggeren Haslinger for saaledes at skaffe til veje de nødtørftige Penge til Indkøb af styrkende Midler og Medicin, undsaa Haslinger sig ikke ved at betale — 1 fl. pr. Sang!

de andre“. *Winterreise* blev iøvrigt komponeret og udgivet i to Afdelinger med omtrent et Aars Mellemrum.

Blandt de Værker, Schubert fuldendte i den nærmeste Tid herefter som lykkelig Gæst i et musikalsk Hjem i Graz, kan nævnes den store, fantasifulde *Trio* i *Es-dur* for Klaver, Violin og Cello, den tyske Messe, *Ständchen* (Grillparzer) for Altsolo og Kor, og ikke mindst *Impromptuerne* og de smaa Klaverstykker, som Forlæggeren senere gav Navnet *Moments musicals.*

Efter Bauernfelds Beretning var det ham, der omtrent paa denne Tid gav Schubert Idéen til selv at give en Koncert for at slaa sit Navn fast og skaffe sig i hvert Fald en foreløbig Pengehjælp. Schubert havde dog længe sine Betænkeligheder, men endelig overvandt han sin Uvilje mod al offentlig Optræden, og Koncerten fandt Sted den 26. Marts 1828. Vogl sang en Række Sange og paa Programmet stod desuden Grillparzers *Ständchen*, Klopstocks *Schlachtgesang*, en Kvartetsats og *Trioen i Es.* Koncerten var glimrende besøgt, med Jubel modtoges alle Numrene, Schubert blev fremkaldt Gang efter Gang og gik hjem med 800 fl. i Lommen — desværre beholdt han dem ikke ret mange Dage: Kreditorerne indfandt sig snart og hentede Størstedelen af Beløbet.

Schubert kom ikke til at give mere end denne ene Koncert. Hans Helbred var brudt, Bekymringer og Overanstrengelse havde ødelagt ham, saaledes at han angrebes af en heftig Nervesvækkelse. Uforklarligt er det, at Schubert i denne svækkede Tilstand kunde frembringe en hel Række Kompositioner og deriblandt nogle af hans allerbetydeligste, det er „som om han har haft en hemmelighedsfuld Anelse om, at det var paa Tide at stille de sidste og højeste Fordringer til sin Genius“. I rastløs Fart skrev Schubert i sit sidste Leveaar: den store Symfoni i *C-dur*, Strygekvintetten i *C-dur*, de tre sidste Klaversonater, *Mirjams Siegesgesang* og de Sange, der senere samledes under Fællestitlen: *Schwanengesang* og som indeholder alle de til Heines Digte komponerede Sange. — Ingen af disse store og indholdsrige Kompositioner har Schubert selv faaet at høre! Symfonien indleveredes til *Gesellschaft der Musikfreunde*, men endnu inden Prøverne tog deres Begyndelse, opgav man Opførelsen, da Symfonien blev befundet for lang og vanskelig, hvorfor den lagdes til Side. Imidlertid døde Schubert, og der var ikke Tale om Symfonien, forinden Rob. Schumann „skælvende af Glæde“ opdagede den blandt mange andre Schubertske Manuskripter, som

Broderen Ferdinand besad. Paa Schumanns Foranledning opførte da Mendelssohn Symfonien (1839).

Den overmenneskelige Anstrengelse ved denne uhyre Produktion berøvede Schubert den sidste Kraft. Sidst i Oktober 1828 blev han pludselig syg, medens han sad og spiste i Værtshuset „Zum rothen Kreuz". Endnu faa Dage før sin Død beskæftigede han sig med Korrekturarkene til sidste Halvdel af *Winterreise* og talte om sine Planer efter Helbredelsen, men snart tog Feberfantasierne til. Dagen før sin Død raabte han til Broderen Ferdinand: „Nej, Beethoven er her ikke", og til Lægen sagde han — efter længe at have stirret paa ham — med tung Alvor, idet han slog paa Væggen: „Hier ist mein Ende!" Den næste Dag, den 18. Novbr. 1828 om Eftermiddagen døde Schubert. Broderen Ferdinand, der opfattede det nys nævnte Udbrud som Schuberts Ønske om at hvile i Beethovens Nærhed, sørgede for at han kom til at ligge kun tre Grave fjernet fra den berømte Mester. Paa Gravstenen sattes Grillparzers simple Linjer:

Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
aber noch schönere Hoffnungen.

Schuberts Frembringelsesevne var forbavsende stor; naar hans korte Levetid tages med i Betragtning, er den omtrent enestaaende i Musikens Historie. Og Schuberts Frembringelser, samlede i den store Breitkopf-Härtelske Udgave, der afsluttedes kort før Hundredaarsdagen for hans Fødsel, omfatter alle Genrer: fra Visen til Operaen, fra Klaverpiecen til Symfonien, er derhos forbavsende rige paa Idéer, og rummer forholdsvis faa stereotype Gentagelser. Som det er meddelt, skrev Schubert vel ikke sin Musik uden aandelig Anspændelse, men hans Lethed til at komponere maa dog have været ganske usædvanlig; der er Eksempler nok paa, hvorledes han under Forhold, hvor intet forberedende Arbejde kunde være gaaet forud, skriver henrivende Musikstykker ned — i en Vinduesniche i en Selskabssal, bag paa Spisesedlen under et muntert Vennelag! Vogl sagde, at Schubert frembragte sin Musik i en Art Clairvoyance, og man fristes til at tro det, naar man lægger Mærke til, hvor fuldendt ikke blot i Helheden, i Anlæg og Stemning, men ogsaa i de mindste Enkeltheder saadanne Kompositioner

er, der bevislig er frembragte som i legende Improvisation. Og taler det ikke for en slig clairvoyant Skaben, naar Schubert selv ikke genkender en af sine egne for ikke længe siden komponerede Sange, men hilser Foredraget af den med Udbrudet: *„Das Ding is' ni't uneb'n!“* — —

Just denne uforklarlige Lethed i Frembringelsen har sikkert bidraget til, at Schuberts Musik — eller dog den langt overvejende Del deraf — har holdt sig saa forunderlig frisk, ny og ung.

Ung er Schubert først og fremmest i sin Kunst — han er selve Ungdommen blandt de klassiske Mestre. Om Mozart var død i Schuberts Alder, havde vi ikke ejet *Don Juan*, ikke *Tryllefløjten*, ikke de tre berømte Symfonier — og dog er Mozarts „tidlige“ Død ofte nok og med Rette blevet beklaget. Hvor ung en Mester var da ikke Schubert! Selve Mozarts Barndoms- og Ungdomsoperaer har flere gammelkloge Træk end Schuberts hele Produktion. Schubert ejer og bevarer, saa længe han lever, Ungdommens Oprindelighed, dens Friskhed og Frejdighed, dens Trang til at meddele sig; han har som Ungdommen Hjærtet paa Læberne, har let ved at begejstres og Hang til at sværme. Ungdommeligt er ogsaa det Træk, at Stemningen er altbeherskende i Schuberts Musik, derfra Lyrikens, det melodiskes saa ubetingede Overvægt ogsaa i hans Instrumentalmusik. Ungdommelig er endelig Schuberts undertiden altfor store Bredde og Vidtløftighed, der ikke just betyder en stigende Fylde i Indholdet (idet den ofte stammer fra overflødig Transponeren af Satserne). Af en saa ung Musiker tør man vel ikke forlange Mesterens dybe Tankefylde, plastiske Form og knappe Logik. Men med sine Frembringelsers Fantasifuldhed, Inderlighed, musikalske Vellyd, duftende, rigt strømmende Melodik og aandfulde, farverige Harmonik staar Schubert ikke tilbage for de store Wiener-Mestre.

Paa den anden Side har Schuberts Musik — ligesaa meget i Kraft af Tidens Aand som ifølge direkte Paavirkning — en vis Berøring med Beethovens gennem dens uforfalskede menneskelige Præg. „Han har Toner for de fineste Følelser, Tanker, ja Begivenheder og Livssituationer. Saa tusindfoldig som Menneskets Digten og Tragten brydes, saa mangfoldig er Schuberts Musik“ (Schumann). Han udsynger som Beethoven alt hvad der rummes i hans unge Sjæl, alt hvad der bevæger hans følsomme Hjærte eller hvad hans sunde lyse Forstand er optaget af. Men til Beethovens dybtgaaende aandelige Arbejde, til hans Selvkritik og energiske

Sammentrængen kender Schubert til Gengæld kun lidet. Hans Kunst bunder i ungdommelig Inspiration, ikke i Manddommens Reflektion. Hvor lidenskabeligt bevæget dens Indhold end kan være, hvor fint og rammende dens musikalske Udtryk, stedse virker den dog med



Fig. 86. Franz Schubert (efter Kriehuber).

en ejendommelig frisk og lys Sundhed, ja undertiden med forbavsende naiv Oprindelighed. —

Schubert har i Musikhistorien virket i dobbelt Retning. Han har bragt den tyske Sang (*das Lied*) til en Fuldendelse, som ingen før eller senere har naaet. Men ved Siden af at han paa dette

Felt, hvortil hans lyriske Naturel særlig henviste ham, har vundet sig et Mesternavn, har han paa Instrumentalmusikens Omraade virket som Fornyer, idet han ogsaa der har grundlagt den musikalske Romantik.

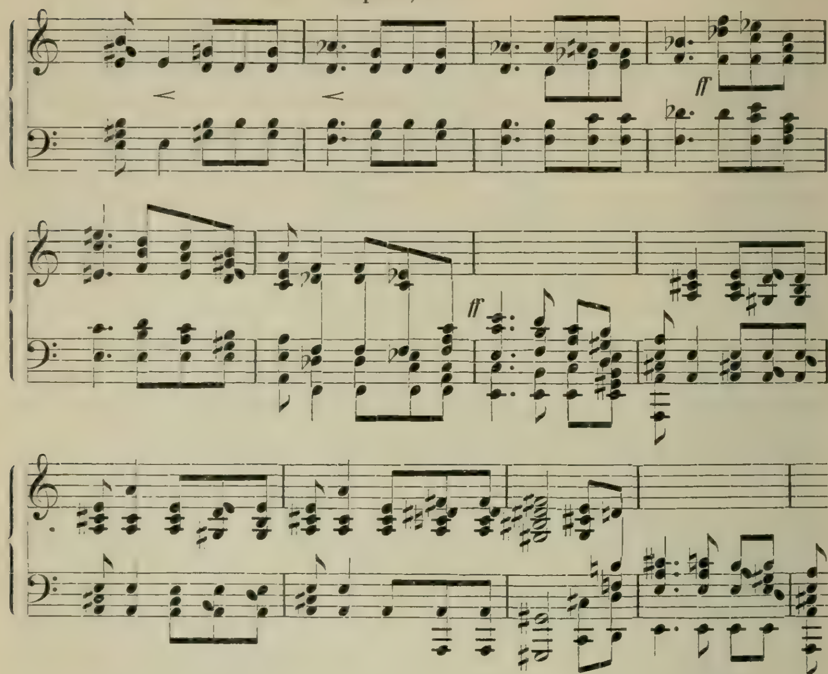
Schuberts Fortjeneste af den tyske *Lied* beror rent teknisk set paa, at han evnede at skabe Melodier, der var friere, smidigere, frodigere, større anlagte, mere dybt følte og oprindelige end nogen Sangkomponists tilforn, at hans Harmonik var ganske anderledes mangfoldig og virkningsfuld, saa at den med sin Anvendelse af Enharmoni og dristige Akkordskridt endnu i vore Dage virker forbløffende moderne (saaledes som f. Eks. fremgaar af omstaaende Brudstykke af Sangen: *Du liebst mich nicht* (op. 59)), og at hans Akkompagnementer var fyldigere, mere fantasifuldt og malende udarbejdede, nøje sluttende sig til Digtets Stemning eller laanende et Motiv af dets Indhold til Udgangspunkt. Men dette er dog det mere udvortes. Hvad der særlig bestemmer de Schubertske Sanges høje Værd er dels dette, at han var en ægte Sanger, ikke en Instrumentalist, der komponerede Sange, dels dette, at han ikke som sine Forgængere satte Melodier til Digte, men at han gendigtede de Poesier, han komponerede Musik til. Han optager dem i sin Fantasi, gennemlever dem selv[1]); hans fine Intelligens trænger ind i deres Tanke, hans varme, Sind føler alt, hvad Digteren følte, og han synger det ud, saaledes som det er blevet hans eget. (At denne Proces snart kan foregaa i faa Øjeblikke, snart tage lang Tid, behøver næppe at tilføjes). Paa denne Maade kan man hos Schubert tale om en Sammensmeltning af Musik og Tekst i en helt anden og dybere Forstand end den mere udvortes, som Komponister som Reichardt og Zelter var naaet til.

Schubert forener da i sig alle de hidtil nævnte Sangkomponisters Fortrin, og i denne Forening overgaar han dem alle. Hans Melodi er skøn og formfuldendt som Mozarts, men den er friere, lidenskabeligere og i det hele mere moderne følt (allerede i Kraft af den modernere Digtning han behandler); hans Akkompagnement er som Beethovens beregnet paa at uddybe Digtets Stemning, men har en større Fylde, bæres af en mere frigjort Fantasifuldhed; han kan forme sin Melodi strofisk fast som Reichardt og Zelter, men han udfylder

[1]) Det berettes — eksempelvis — at Læsningen af Goethes *Rastlose Liebe* satte Schubert i en saadan „Ekstase", at han først langsomt og med Besvær vandt Ligevægt igen.

den da ved en harmonisk Pragt og Dybde, som hine ikke har haft Anelse om.

Brudstykke af Sangen: Du liebst mich nicht,
op. 59, Nr. 1.



I den rige Skat af Schuberts Sange kan der øses Eksempler nok paa alt dette; dog hertil er Pladsen ikke tilstrækkelig. Men det vil forstaas, at der blandt dem findes mange — vel ikke de populæreste! — der aander en saadan Inderlighed, en saadan Intimitet, at det kun har sit Sidestykke i nogle af Beethovens Sonater og senere Strygekvartetter: en stille, næsten hellig Betroen sig til Tilhørerne, der aabner Indblik i Kunstner-Sjælens allerdybeste og sarteste Rørelser. Schubert siger et Steds, at de Sange, som hans Smerte har frembragt, synes at gøre mest Lykke. De Ord kan anvendes paa de Sange, her sigtes til.

I Schuberts Sangkompositioner er der selvfølgelig en Udvikling at spore, og denne faar sin særlige Interesse derved, at den paa det begrænsede Omraade svarer til den almindelige Udvikling af den tyske Sang, som foran er skitseret. Schubert finder først

efterhaanden den *Lied*-Form, hvori hans Individualitet frit kan udfolde sig. Han begynder med at benytte en Slags operapaavirket dramatisk Behandling af Digtet, der udskiller dette i dets Stemninger og Situationer uden at opnaa nogen Helhedsvirkning; saaledes f. Eks. de første Sange: *Der Vatermörder* og flere af de tidligste Schillerske og Goetheske Digte. Beskæftigelsen med Goethes Lyrik førte ham imidlertid ind paa samme Vej, som Reichardt og Zelter havde fulgt: at gengive Digtets Hovedstemning i den simple strofiske Sang; og da han var naaet saa vidt, udgød han over Digte som *Nähe der Geliebten*, *Haidenröslein*, *Ueber allen Gipfelen ist Ruh* en hidtil ukendt dyb, følelsesfuld og fint afskygget Lyrik.

Da Sikkerhed saaledes er erhvervet, gaar Schubert videre fremad. Han lader sit romantiske Temperament strømme ud i dystre *Ossianske* Sange og han giver sig i Kast med de store Goetheske Digte. Han gennemkomponerer Ballader som *Erlkönig*[1]) eller Oder som *Ganymed, Grenzen der Menschheit*; tildels Kæmpeopgaver, hvis Lige ingen senere Sangkomponist har vovet sig i Lag med. Herhen hører ogsaa de geniale, bredt malende Skildringer som Schillers *Gruppe aus Tartarus* og de ophøjede Natur-Hymner som Pyrkers *Allmacht.*

Men Schubert naar endnu videre. I Sangcyklusen: *Die schöne Müllerin* fastslaar han dels en ny Sangform, for hvilken han kun havde ét betydeligt Forbillede (Beethovens *An die ferne Geliebte*) og som bestaar af en Række snart strofiske, snart gennemkomponerede Sange — dels fremtryller han en i Musikhistorien ganske ny Stemning, en snæver Forbindelse mellem Mennesket og Naturen, ja en indbyrdes Afhængighed. Og han formaar at give sit Værk en saadan Helhed, at man aldrig ret véd, om man mest deri skal beundre den henrivende Naturstemning eller den sjælfulde, sympathetiske Menneskeskildring.

I Slægt med *Müllerliederne* er den anden Cyklus: *Die Winterreise*; Forbindelsen mellem de enkelte Digte er her ikke saa tæt, men

[1]) Goethe, der, vant til den Zelterske Vise, ikke straks forstod Schuberts Ballade, blev senere, da den udmærkede Sangerinde Milder-Hauptmann foredrog den for ham, stærkt grebet af Sangen og udtalte, at den „saaledes foredraget formede sig til et yndigt Billed“. Udtrykket er rigtigt, forsaavidt som Schubert har anskuelig malet Digtets Grundstemning, medens han derimod ikke har skrevet en egentlig fortællende Ballade; Loewes Behandling af Digtet er mere episk, mere skildrende Enkelthederne, men ikke saa fantasifuld og musikalsk skøn. En interessant Beethovensk Skitse til *Erlkönig* er rekonstrueret og udgivet af Becker (Breitkopf & Härtel).

Helhedspræget er forunderlig skarpt truffet i disse dels vemodige, dels bitre Udbrud af en ulykkelig Elskendes Stemning, hvis Sind sættes i Svingning af ofte ubetydelige, tilfældige Begivenheder og Iagttagelser, og de gribende Sangstrofer uddybes genialt ved det sikkert skildrende Akkompagnement (*Wetterfahne, Irrlicht, Die Post, Leiermann*).

Den knappe Form i denne tungsindige, men anskuelige Digtning fører saa endelig over til det sidste Trin af den Schubertske Sangs Udvikling: De Heineske Digte, af hvilke Schubert kun naaede at komponere seks i sin sidste Levetid. Trods sit Geni vilde Schubert næppe have kunnet skabe en saa genial Musik til disse Tekster, som han har gjort det, hvis ikke Livet havde givet ham de bitre, kuende Erfaringer. Om ikke alle hans Forhaabninger var brudte, hans frejdige Ungdomsmod slaaet til Jorden, havde han ikke saa sikkert kunnet ramme Tonen i Heines melankolske, fortvivlede, haanende, epigrammatisk tilspidsede Digte. Man tør vel ikke udenvidere kalde disse seks Sange Schuberts betydeligste, men de er ubetinget hans mest moderne og de, der fik størst Indflydelse paa hans Efterfølgere, navnlig paa Schumann, der dog ikke naar op til deres gribende Fantasifuldhed og storladne Alvor.

Hele Schuberts Kompositionsvirksomhed var saa at sige gennemvævet af Sange, de hører til hans første Arbejder og findes blandt hans sidste; til ethvert Tidspunkt dukker de op, undertiden i overvældende Mylder, undertiden i enlige Skud. Sangene er i Virkeligheden den røde Traad, Kærnen i Schuberts Produktion.

Dette var noget nyt i Musikhistorien; ingen fremragende Musiker havde hidtil væsentlig været *Lieder*komponist. Det Subjektive, der fra Tiden omkring Aarhundredets Begyndelse vinder større og større Raaderum, er nu ogsaa paa det sanglige Omraade bleven altbeherskende, som det med Beethoven blev det paa det instrumentale.

Men denne Forkærlighed for Sangkomposition betyder ogsaa, at for Schubert var Musiken ikke Maal i sig selv, saaledes som den havde været det for de egentlige Klassikere. Musiken faar nu en ny Interesse gennem det, den formaar at skildre eller dog give en Anelse om. Saaledes vender Musiken sig nu mod Romantiken, det, der siden er bleven dens Hovedvæsen; mellem Schubert som

Sangkomponist og som den første Romantiker er der da en nøje Forbindelse, selv om han ingenlunde altid har valgt romantiske Digtninge til Genstand for sin Sangmusik.

Schuberts Frembringelser staar imidlertid paa en ejendommelig Maade som et Overgangsled mellem Klassicisme og Romantik.

Den romantiske Skole, der jo var af en væsentlig litteraær Karakter, opstod i Nordtyskland og virkede først senere efter i Sydtyskland og Østrig. I noget direkte Forhold til den og dens Førere traadte Schubert vel ikke, men gennem Mænd som Mayrhofer og Grillparzer naaede et vist Drag af Tidens Romantik til ham.

Fig. 87. Schuberts Haandskrift.

Først i de Kompositioner, der stammer fra Schuberts sidste Levetid finder vi Glimt af hint ideale Opsving, som præger Beethovens senere Værker (saaledes momentvis i *G-dur*-Symfonien, i *d-moll* og *G-dur*-Kvartetten og *C-dur*-Kvintetten). Ellers er Schubert overalt naivere i sin Glæde, der hos ham ikke har nogen ironisk Biklang, og han er ungdommeligt dristigere i sin Lidenskab. Naar han i Øjeblikke vugges i Sværmeri, da har dette (som aldrig hos Beethoven) oftest en sentimental Klang, man føler, at Genstanden for Sværmeriet er ikke den hele Menneskehed, og at det ikke er Udtryk for nogen overjordisk Henførelse. Den unge Schubert udsynger uden Grublen hvad der bevæger ham; selv naar hans Kunst er rigest og aandfuldest er den aaben og ligetil, den kender ikke til den dunkle Iklædnings Unærmelighed.

Forsaavidt er Schubert ikke Romantiker; Romantiken yndede netop det mystiske, det anelsesfulde. Men i hans Instrumentalkompositioner spores der paa den anden Side en ungdommelig, romantisk Trang til, om ikke just at sprænge Formerne, saa dog at give dem en større Mangfoldighed og Fylde, en Trang til større Glans og Farvepragt end den Klassikerne kendte. Og der er ofte i disse Værker noget vist svævende, udglidende, som delvis vel skyldes Mangel paa Begrænsningsevne, men som ogsaa staar i Forbindelse



Fig. 88. Schubert med Venner og Veninder paa landlig Udflugt.
(Tegning af Schwind.)

med det romantiske Drag i Schuberts Natur. Det er om saadan Bredde i Schuberts Musik, at Schumann kunde bruge det ofte citerede Udtryk: Himmelsk Længde. Romantisk er ogsaa det forunderlig bævende, vemodige i Schuberts Melodier, der musikalsk giver sig Udslag i den hyppige Vekslen (eller Transponeren) af *Dur* og *moll* inden for den samme Strofe eller Melodi. Talrige af Schuberts Melodier synes at fortælle om den unge Mesters Lykkefølelse ved Livet og samtidig om hans vaklende Tro paa denne Lykkes Bestandighed. Denne Melodidannelse er og bliver Schuberts Ejendom, men at den fremtræder i Musiken samtidig med Romantiken i Litteraturen, er meget betegnende. Og ligesom Schuberts Melodier

saaledes staar i et eget Halvdunkel, i et *clair-obscur*, der kendes fra Beethovens seneste Værker, saaledes besidder hans Harmonik, hans Modulationer, ja hans Rytmer noget lignende svævende, higende og vigende, der yderligere forstærker denne hans Musiks Karakter.

Som Romantiker viser Schubert sig ikke mindre i sin særlige Dyrken af Klangskønheden. Ogsaa Mozarts Musik var fuld af Vellyd (medens denne, som vi har set, ikke spillede en saa absolut Rolle for Beethoven), men hos Schubert mærkes en ganske egen Fryd ved selve Klangen. Ved Klaveret opfinder han — i sine Sonater og mindre Piecer — nye, rigere afskyggede Klangvirkninger, der i Forbindelse med det melodiskes Fremhersken giver hans Klavermusik dens egne Karakter og Charme; han „instrumenterer klavermæssigere, det vil sige, alting klinger ret fra Grunden af ud fra Klaverets egne Dybder“ (Schumann); Strygekvartetten aflokker han en bedaarende, poetisk Klang, med fin Sans fører han Stemmerne og lægger stadig overvejende Vægt paa den melodiske Behandling; alle Stemmer „synge“, og ikke mindst den romantisk-melankolske *Cello*, der i Schubert fandt en Dyrker, som drog dette Instrument mere frem i Forgrunden end hidtil havde været Tilfældet indenfor Kvartettens Rammer. Men til Gengæld for den bedaarende, romantiske Duft, som Schubert indgiver Kvartetten (eksempelvis kan nævnes Adagioerne i *C-dur*-Kvintetten og i *G-dur*-Kvartetten), til Gengæld for de nye Klangvirkninger (Eks.: Tremoloet i første Sats af *G-dur*-Kvartet) savner man hos Schubert den egentlig strenge Kvartetstil, den fine og rige Polyfoni, der kendetegner Beethovens Kvartetter.

I Schuberts Orkesterkompositioner er Trangen til Klangskønhed endnu mere fremtrædende. Han gav sine Orkesterpartiturer en egen Fylde ved hidtil kun lidet brugte Stemmefordoblinger, ved Anvendelsen af hemmelighedsfulde Klange[1]) og ved at fremdrage i Solosatser romantisk klingende Instrumenter som Cello, Horn og Basun. (I Introduktion til *C-dur*-Symfonien toner for første Gang en romantisk Naturstemning gennem Hornet, der hidtil kun var benyttet som et Udfyldningsinstrument af festlig Karakter).

[1]) Om et berømt Sted i Andanten af *C-dur*-Symfonien skriver Schumann: „Et Horn kalder som fra det fjærne, det synes mig som kommet ned fra en anden Sfære, og alt lytter ogsaa som om en himmelsk Gæst sneg sig om i Orkestret.“ Sammenlign ogsaa Begyndelsen af *h-moll*-Symfonien o. a. m.

Schuberts „romantiske“ Instrumentation staar i Forbindelse med det melodiske Drag i hans Komponistfysiognomi, han anvender Instrumenter som syngende Stemmer og hans Partiturer besidder en ejendommelig varm Tone og fin Duft. I Virkeligheden er Kunstnere som Schubert og Weber den moderne Instrumentationskunsts Fædre.

Et særlig romantisk Træk er endnu hos Schubert Forstaaelsen af og Forkærligheden for den musikalske Lokalkolorit, navnlig som disse Egenskaber træder os imøde i talrige af den ungarske Folkemusik paavirkede Kompositioner (Andante af *C-dur*-Symfoni, *a-moll*-Kvartetten, *Fantasie à la hongroise*, osv. osv.).



Fig. 89. Grillparzer. (Skitse af Schwind.)

I det hele taler Schuberts Muse, som man har sagt, mere Dialekt end nogen hidtidig Komponists. Det er ikke blot i Sange og mindre Stykker, men ogsaa i større instrumentale Værker, at hans Motiver har et udpræget østrigsk, ja et Wiener Fysiognomi, der ikke mindst er opstaaet af hans Forkærlighed for Danse (Valse)-rytmen og de vuggende, blidt sanselige Melodier. Eksempler paa denne Schubert-„Dialekt“ frembyder mange af hans Kompositioner; vi skal i Flæng nævne: Sidemotivet i *h-moll*-Symfoniens første Sats, Finale af *Fantasi* op. 78, Rondo af Sonate i *D-dur*, op. 58. Og Schubert bygger hele Satser af sin Instrumentalmusik paa Grundlag af Vise (*Lied*-)-Motiver. Til Forskel fra Beethoven — der i øvrigt i de senere Aar var Schuberts Forbilled — giver Schubert nemlig som oftest i selve Motiverne (Melodierne) hele Stykkets Stemning. Beethovens Motiver rummer kun en Antydning af det Indhold og den Stemning, der efterhaanden skal vokse *dramatisk* frem af Satsens musikalske Udvikling. *Lyrikeren* Schubert meddeler straks alt hvad han har paa Hjærtet, og i Stykkets Gang stiller han mere sine Melodier i vekslende Belysninger, end han egentlig udvikler dem. Saa-

ledes faar hans Sonate- (Symfoni)satser ikke den Beethovenske Spænding og musikalske Konsekvens. — Schuberts Indførelse af Visemotiver i Instrumentalmusiken fik forøvrig en ikke ringe (men næppe ubetinget heldig) Indflydelse paa senere Komponister som Mendelssohn, Schumann, Gade o. fl.

Udslag af den frembrydende Romantik er ogsaa den ejendommelige Naturstemning i Schuberts Musik. Følelsen for Naturen er i Digtning som i Musik en ret ny (moderne) Følelse, men hurtig svinger den sig op til at blive af væsentlig Betydning for al Kunst. Det er egentlig først hos Beethoven, at den træder selvstændig frem, men fra de Kompositioner af Beethoven, der paa en noget akademisk Vis giver Menneskets Følelse overfor Naturen Udtryk, er der allerede et Spring til Schubert. Denne Komponist kommer selve Naturen nærmere ind paa Livet, han skildrer den i brede Træk eller i smaa, fine Billeder, og paa romantisk Vis ligesom levendegør han Naturen, den synes at spille personlig ind i hans Stemning og at have en direkte Betydning (ikke blot fremkalde en Behags- eller Ubehagsfølelse). Saaledes betror Møllersvenden sin Sorg til Bækken og Blomsterne, og som Baggrund for *Winterreise*'s „Weltschmerz“ males den iskolde eller oprørte Natur. Vi staar i Virkeligheden overfor et væsentlig andet Syn paa Naturen end det Beethovenske.

Der er da Momenter nok i Schuberts Kunst, der betegner ham som den første Romantiker. Men paa den anden Side, fra alle Romantikens Udvækster og fra dens Unatur holdt Schubert sig ganske fri. Det var ikke blot hans egen sunde Natur, der beskyttede ham derimod, men ligesaa meget hans strængt klassiske Opdragelse, hans Beundring for Mozart og — til en vis Grad — for Beethoven. Schubert agtede de klassiske Mestre, og Romantikernes Mystik, deres sygelige Selvbeskuen var ham saare fjærn. Med faa Ord kunde man da betegne ham som Klassikeren blandt Romantikerne.

Foruden at have grundlagt den tyske *Lied* er Schubert endnu Nyskaber paa andre, om end mindre betydelige Felter. Han er i sine Klaverpiecer et Forbilled for Schumann, Mendelssohn og mangen senere Komponist. Her, hvor Kompositionens begrænsede Omfang hindrede al overflødig Bredde, udfoldede han i de smaa, klare Former i sine *Momens musicals, Impromptus* etc. al sin Melodiøsitet, sin Poesi og musikalske Finhed, og han skabte smaa uantastelige og saare karakteristiske Mesterværker. Ligeledes har Schubert i hidtil ukendt Grad dyrket og beriget den firhændige

Klavermusik; lange Rækker af hans Kompositioner er os overleverede i denne Skikkels; undertiden har man en Fornemmelse af at staa overfor Skitsen til et Orkesterværk, som kun Tid og Forhold ikke har tilladt den unge Mester at udarbejde. I Schuberts firhændige Klaverstykker gør hans moderne Opfattelse af Instrumentet sig selvfølgelig gældende, og i mange af dem (som *Divertissement hongrois*, *Fantasien* i *f-moll*, Duo, op. 140, Marscher osv.) har han nedlagt nogle af sine bedste og ejendommeligste Idéer.



Fig. 90. Carl Loewe.

En Kreds af disse firhændige Kompositioner danner Schuberts Danse. Selv om den Mængde deraf, han skrev, er af ulige Værd og Betydning, og selv om han har sluttet sig nær til Forbilledet, han forefandt i den Wienske Valserytme og -melodi, har Schubert dog med sit poetiske Gemyt kunstnerisk hævet denne Genre højere end nogen tidligere Komponist, han har adlet den og i Valsens Rytmer

smidig og indsmigrende udsunget mange skønne, ofte lidt vemodige Melodier. Disse Danse, „Genier, der kun hæve sig saa højt fra Jorden som Blomsten paa sin Stængel“ (Schumann), har haft deres store historiske Betydning; det er over dem, at Fr. Liszt — der jævnsides med Rob. Schumann maa nævnes som den, der har genopdaget Schubert — har skrevet skønne Koncertparafraser, og det er fra dem, at Lanners og Straussernes bedste Valse stammer ned.

Schuberts talrige Værker har delt Skæbne med Mozarts og Haydns Frembringelser, kun en forholdsvis ringe Del af dem lever endnu. Af Symfonierne kun de to (*h-moll*-Fragmentet og *C-dur*), af de 8 Kvartetter kun de tre (*a-moll, d-moll* og *G-dur*), af de omtrent 500 Sange er vel desværre de ni Tiendedele forsvundne fra Koncertsalene og kendes heller næppe i Hjemmene. Alligevel har Schubert med disse og andre Værker og da navnlig Klavertrioen, Oktetten og Klaversonaterne og -Smaastykkerne, Korværkerne *Mirjams Siegesgesang* og *Gesang der Geister über den Wassern* (Goethe)[1]) — øvet en afgørende Indflydelse paa Musikens Udvikling. Det var navnlig da den mere bevidste Romantik kom til Magten i Tonekunstens Rige (med Rob. Schumann), at Schuberts Musik paany opdagedes og vandt Udbredelse. Hans romantiske Harmonik fortsættes i Schumanns, Liszts, ja delvis i Wagners Værker; hans, især i de senere Sange, saa udtryksfulde Talemelodi, der bevæger sig frit over et fantasifuldt, malende Akkompagnement — typisk er i saa Henseende en Sang som *Die Stadt* — er som en første Spire til en Side af den Wagnerske Kunst, og hans Anvendelse af viseformede Motiver af et eget bredt, folkeligt Præg genfødes i den unge Gades Værker, hvor de vel forlenes med en egen, nordisk Klang, uden at dette dog kan skjule deres nære Slægtskab med Wiener-Mesterens Melodiformer.

Som egentlig *Lied*-Komponist staar Schubert uden nogen fordunklende Medbejler, hverken blandt sine Samtidige eller blandt de efterfølgende Sangkomponister. Paa et specielt Omraade har man derimod nu og da været til-

[1]) I denne geniale, storstilet malende Komposition, der af Samtiden betegnedes som „en Sammenblanding af alle musikalske Modulationer, uden Tanke, Orden og Formaal“, har Schubert opnaaet en gribende Virkning ved at lade Bratschen (ikke Violinen) være det førende Instrument i det Orkester, der ledsager det ottestemmige Mandskor.

bojelig til at sætte en af hans Samtidige jævnsides, ja over ham. Det er Carl Loewe[1]), i hvem man i Tyskland ofte har villet se en større Balladekomponist end Schubert.

Den Musiker, der først skrev Ballader var Johannes Rudolf Zumsteeg (1760—1802), som med ikke ringe Talent, men selvfølgelig med sin Tids Udtryksmaade, skrev Musik til Digtninge som Bürgers *Leonore* o. lign.

Schubert selv har komponeret adskillige Ballader, saaledes *Erlkönig*, *Der Taucher*, *Erwartung* o.fl., men der er rejst den æsthetiske Indvending imod dem, at de ikke er holdte i en episk malende Stil, men derimod er udpræget dramatiske eller lyriske, og navnlig er det gaaet ud over *Erlkönig*. Overfor denne Komposition har man hævdet Manglerne i Henseende til Skildringens Anskuelighed og Sanddruhed, henvist til at den fortællende Stil ikke er holdt og anket over, at de optrædende Personer ikke er tilstrækkelig skarpt adskilte og at navnlig Elverkongen er skildret for menneskelig tillokkende og ikke „blodløs" spøgelseuhyggelig. Disse Indvendinger faar staa ved deres Værd. Et Faktum er det i alt Fald, at Schuberts geniale Musik har stillet alle Medbejleres i Skygge, ligesaavel Reichardts som Loewes; men paa den anden Side maa det erkendes, at den sidstnævnte i højere Grad end Schubert ejede en særlig fremtrædende Evne til at skrive i Balladestil. Han anslaar i Sangstemmen en bred Folkevisetone og giver i Klaverledsagelsen med Fastholden af et eller andet plastisk Hovedmotiv en ofte meget fantasifuld Skildring af Begivenheder og Situationer. Men Loewe besad ikke paa langt nær den Umiddelbarhed og det rige musikalske Indhold som Schubert. Hans Ballader falder derfor ikke sjælden noget tørt og reflekteret, og da hans musikalske Begavelse savner Oprindelighed og har sin bestemte Begrænsning, træffer man tidt paa døde, banale Afsnit eller paa ret trivielle Melodiformer, undertiden opstaaede under Indflydelse af italiensk Musik. Trods sin episke Fantasi bevæger Loewe sig i det hele i en langt mere borgerlig Sfære end Schubert og er dog samtidig mere *Poseur* end denne, mere søgt i sine Indfald. Det er sikkert træffende, naar Ambros bemærker, at Loewes Mangler og Særheder stammer noget fra, at han levede et ensomt Liv i en lille Stad, overvurderet af sine Nærmeste (og sig selv vistnok ogsaa) og fjærnt fra de store Musikcentre. „Han var en Digter, men med et vist professoragtig, smaaborgerligt Drag". Imidlertid betegner hans Ballader, af hvilke de bekendteste er: *Erlkönig*, *Archibald Douglas*, *Der Nöck*, *Oluf*, *Die Uhr* (hyppigt sunget, men i Virkelighed ret ubetydelig), *Edward*, en lille særlig Enklave i Aarhundredets Musik, og det er da med god Ret og udpræget Held, at fremragende Sangere har søgt at kalde dem til Live igen i Koncertsalen.

Ejendommelig for Loewes Ballader er den ægte romantiske Sammenstilling af det overnaturlige (for Spøgeri og natlig Uhygge har Loewe ofte højst fantasifulde Udtryk) og det naivt folkelige (*Fredericus Rex*); han staar her som Marschners Forløber og Jævnbyrdige. Mest betydelig og moderne synes Loewe, naar han i sin digteriske Trang til at finde det rammende Udtryk ganske sætter sig ud over formelle og æstetisk skønne Hensyn, saaledes i Balladerne *Die Glocken zu Speyer* eller *Der Pilger zu St. Just*, der rummer virkelig geniale Træk.

Loewe, der fødtes 1796 og døde 1869 i Kiel, og som sine fleste Aar virkede i ret beskedne Stillinger som Musiklærer, Organist og Dirigent i Stettin, skrev ogsaa Operaer, Oratorier, Symfonier m. m., men kun hans Ballader lever.

[1]) Jfr. Heinr. Bulthaupt: *C. Loewe* i Samlingen: Berühmte Musiker.

OTTENDE KAPITEL.

Den franske opera-comique. — Under den store Revolution. — Marseillaisen. — Delayrac. — Gossec. — Méhul. — Cherubini. — Isouard. — Boieldieu. — Den store Opera efter Gluck. — Under Revolutionen og Kejserdømmet. — Napoleon og Operaen. — Lesueur og Spontini.

Den franske Musiks Historie er den franske Operas Historie; ialtfald for lange Tiders Vedkommende. Lige op til Berliozs Dage spiller Instrumentalmusiken ingen synderlig Rolle i Frankrig, Kirkemusiken var ingensinde franske Musikeres Specialitet. Franskmændene finder deres musikalske Udtryk i Operaen. Det dramatiske, det livfulde og pointerede ligger deres Naturel nærmest, og deres Sans interesseres mere af Operaen med dens „Handling“, end den drages af den inderlige subjektive Instrumentalmusik. I Operaen lægges da Vægten paa scenisk Liv, paa aandfuld og anskuelig Behandling af Teksten og paa en let tilgængelig, ikke altfor sjælelig bevæget eller i Dybden gaaende musikalsk Lyrik.

Disse deres Idealer fandt Franskmændene mest af alt virkeliggjort i den Operagenre, der er deres egen, virkelig nationale: Opera-comiquen. Vel er denne, som tidligere paavist, opstaaet af den italienske *Operabuffa (comedie italienne),* men da de Egenskaber, som den krævede hos sin Komponist, var i saa høj Grad til Rede hos Frankrigs Musikere, blev denne Operaart meget hurtig en speciel fransk, idet den forandrede sig noget fra sit oprindelige Forbillede.

Forandringen bestod mest deri, at det lystige, det komiske (*buffo, comique*) ikke forblev Hovedsagen. Vel holdt *Opera-comiquen* sig ihvertfald i lange Tider til lette Sujetter og havde altid en lys og munter Udgang, men det burleske, der havde Førstepladsen i den italienske opera buffa, veg for Skildringen af smaa borgerlige Forhold og Begivenheder og heri bestod netop Modsætningen til den

store Opera (*Academie de musique)* der paa sin Scene kun gav Plads for Kothurnen.

Denne kunstneriske Behandling af borgerlige Forhold, hvori en i Reglen kun en let Skygge af Sorg eller Modgang kastes ind, og giver det hele en Smule følelsesfuldt („sentimental") Præg, medens dog til Slutning muntert Solskin lyser over Alt — den staar i nøje Forbindelse med hele den aandelige Bevægelse paa den Tid, da den franske *Opera-comique* fæstner sig, Tiden henimod den store Revolution. Det var nu Løsnet at betragte med Sympathi og endel overspændt Sværmeri „den tredje Stand". Diderot skrev sine rørende Familieskuespil, Greuze malede sine indtagende og moralske Billeder fra Smaa-Hjemmene. I den Bevægelse tog *Opera-comiquen* Del og var forsaavidt med blandt Revolutionens Forberedere. Den fornemme Verden anede jo, forunderlig kortsynet, ikke hvad det skulde faa for en Betydning, at Borger og Bonde paa Scenen skildredes som de bedste Franskmænd, og at det fremstilledes sympathetisk, naar de dristig spillede den adelige *grand seigneur* paa Næsen.

Opera-comiquen var saaledes fra sit første Udgangspunkt en Afspejling af fransk Aandsliv, og betegnende er det da ogsaa, at saa godt som alle de Komponister, der har komponeret i denne intimere Opera-Genre, er fødte Franskmænd (eller franske Belgiere), medens den mere officielle og ud mod det øvrige Evropa vendende „Store Opera" stadig faar sit Repertoire vedligeholdt ved fremmede Komponisters Hjælp. Det gælder fra Lullys til Meyerbeers Dage, ja endnu længere. Ganske vist har den galliske Aand og Parisernes Krav til deres Opera en stærk Magt til at omforme de Fremmedes Fysiognomi i fransk Retning (som det gik Gluck saaledes Spontini og endnu andre), men disse Udlændinge bringer dog med saa meget af deres eget, saa meget fremmed, at den store Opera faar et — vistnok større — men afgjort mere almindeligt og kosmopolitisk Præg end den komiske Opera.

Typen for denne ældre *Opera-comique* er jo, som omtalt i Musikhistoriens I Del, at finde hos Grétry, og denne Musiker stod længe som Idealet af en Komponist i denne Genre. Bevægelsen fremad kunde ikke være rettet paa selve det sceniske, — her havde Grétry givet Mønstre paa Karaktertegning og det dramatisk virkningsfulde — men derimod nok paa en fyldigere og harmonirigere Musik og et mere udarbejdet Orkester. Paa disse Punkter føltes

Grétrys Musik snart altfor fattig og spinkel. Man ønskede at bevare dens Enkelhed og Folkelighed, men stræbte at give den større musikalsk Interesse.

Imidlertid foregik denne Udvikling kun langsomt, og navnlig var den Periode, der kan betegnes som Revolutionstiden saa temmelig en Stilstandstid for *Opera-comiquen.* Ganske vist dyrkedes den — næsten uafbrudt — i disse bevægede Aar, og blandt dens Komponistnavne tælles ikke blot de ældre berømmelige som Grétry, Gossec, d'Alayrac, men ogsaa talrige nye dukker op og blandt

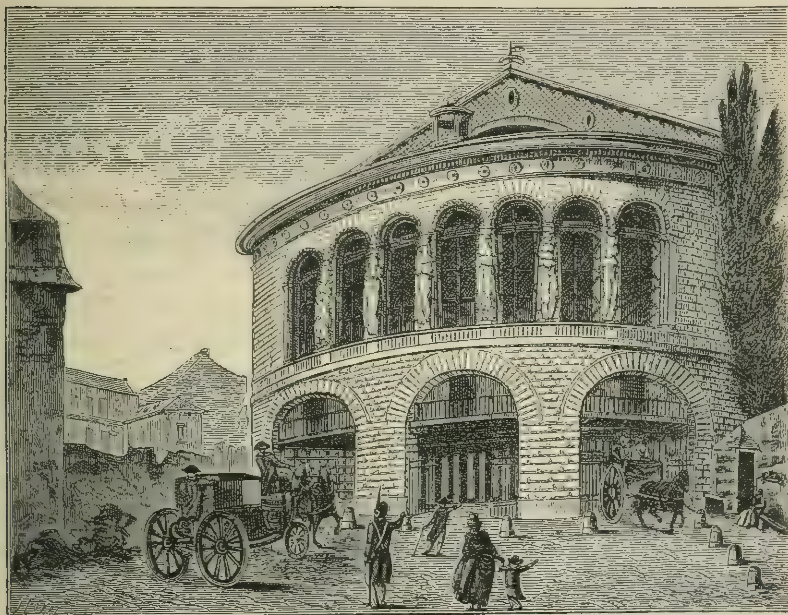


Fig. 91. Operabygningen i Rue Feydeau c. 1800.

dem enkelte, der skulde blive endnu berømtere som Méhul, Cherubini og Boieldieu, men i Hovedsagen virkede Operaen under saa ugunstige Kaar, at der ikke kunde blive Tale om nogen Udvikling.

Den franske Revolution tog Theatrene i sin Tjeneste. Dermed aftager deres kunstneriske Betydning samtidig med, at den kulturhistoriske stiger. Man imødekom Franskmændenes Theaterlyst ved (1791) at frigive Theaternæringen, men Konkurrencen førte til, at en Mængde af de saaledes oprettede Theatre maatte lukke snart igen — som det hed i en lystig Kuplet: Aabnet Fredag, stanset Lørdag,

lukket Søndag — og om nogen Højnen af Smagen blev der ikke Tale ved denne folkelige Foranstaltning, der forøvrig ved Siden af den gamle Opera-comique i Rue Favart fremkaldte en Konkurrent i Rue Feydeau, der bestod indtil 1801, da begge Selskaber forenedes, men forøvrig hele Tiden betragtedes som et mistænkeligt Tilholdssted for „Aristokraterne."

I Theatrene udkæmpes eller rettere fortsættes de politiske Kampe. Orkestret maa paa Forlangende skiftevis spille *Vive Henri quatre* og *Ça ira.* Og da Mdm. Dugazon i Operaen *Les évenements imprévus* synger sin Replik:

J'aime mon maître tendrement!
Ah! Combien j'aime ma maitresse!

med Haanden paa Hjærtet og tydelig Henblik paa den tilstedeværende Dronning, jubler Aristokraterne, men Jakobinerne springer op paa Scenen og er ikke langt fra at kvæle Sangerinden, alt mens de forlanger *Ça ira* spillet.

Disse Begivenheder stammer, som man vil se, fra Revolutionens første Aar, inden Republiken blev erklæret. Da denne Omvæltning er sket, bliver Operaens og de øvrige Theatres Kaar snarest værre endnu. Med den aller omhyggeligste og den aller smaaligste Omhu vogter Republikens Herrer, Velfærdskomitéen, paa, at der i Theatret intet forekommer, der kan hentyde til de tidligere Tingenes Tilstand eller udsætte den bestaaende for Farer. Operaen er i Virkelighed, langt mere end en Kunstanstalt, en Art Klub, hvor man mødes henad Aften for at finde Adspredelse efter de bevægede Dage, men stadig har i Erindring, at det gælder ogsaa her at lægge sit patriotiske Sindelag for Dagen. Derfor afbrydes Sangeren midt under Forestillingen og tvinges til at synge de republikanske Sange, der staar anført paa de meget benyttede Sedler, som rækkes dem fra Tilskuerpladsen. Derfor forsynes *Opera-comiques* Frontespice med Indskriften: *Egalité, Fraternité, Unité, Indivisibilité de la Republique, ou la mort.* Derfor gives der gratis Forestillinger *Par et pour le peuple.* Derfor maa det gamle, gode Repertoire vige for Uhyrligheder som *La Cause et les Effets ou le Reveil du peuple en 1789* — en Opera-comique i fem Akter! Derfor tilstedes Oplæsning af Sejrsbulletiner fra Grænsen midt under Forestillingen. Derfor endelig modtages den Skuespiller, der fra Scenen har en ligegyldig Meddelelse at give med truende Brøl, da han bruger de gamle Betegnelser *Messieurs*, *Demoiselles* og *Madames* og redder sig kun ved

med fransk Vid og Aandsnærværelse at sige: Naar jeg kalder dem begge *Citoyennes*, hvorledes kan I saa vide, hvem der er Frue og hvem der er Frk. af dem?

Velfærdskomitéen tilkendegiver udtrykkelig, at Theatrene skal være „en Skole for Dyd og gode Sæder, og at Direktører og Skuespillere ere ansvarlige for de Misbrug, der begaas paa Scenen".

Under en saadan stadig Kritik og Censur, og det ikke af den mest blide Art, fra Konventet, fra Velfærdskomitéen, fra Kommunen i Paris, fra Jakobiner Klubberne arbejder Operaen altsaa. Hvor kan det da ventes, at den skal bringe noget kunstnerisk Resultat! Interessant er det derimod at følge dens Repertoire, der viser, hvorledes Operaen var nødt til at tage Del i og celebrere alle de vekslende Begivenheder i Revolutionsaarene. Der opføres: *Le plaisir et la Gloire*, (*„Scenes patriotiques"*), *Marat dans son souterrain*, *la Prise de Toulon*, *Les congrès des Rois* (et jammerligt satirisk Digt, der havde hele tolv Komponister) senere efter d. 10 Thermidor *On respire*, *Doria ou la Tyrannie detroite* og *L'enfance de J—J Rousseau*.

Forøvrig fortsætter man efter Robespierre en Tid lang i hans Spor, ja Censuren synes snarere endnu mere latterlig ængstelig end hidtil. Det gaar ikke an at spille Stykker, der ved Titel eller Indhold minder om *l'ancien régime*. Saaledes er man da afskaaret fra at opføre forhen yndede Stykker som *Henry IV ou le Bataille d'Ivry*,[1] *Le droit du seigneur*,[1] *Richard Coeur de Lion* — ja selve *Barbier de Seville*, hvori jo forekommer en Greve. Man forlanger det forandret, at en Person — tilmed en „dydig" Person — i en Opera hedder *Louis*, og man er saare betænkelig ved, at (i en anden Opera) en af de Optrædende bortskænker saa og saa mange „Louisdorer" („Louis"). Ordet vækker for farlige og stygge Minder; kunde det ikke hedde: han giver ham en „Pung med Penge?" En Direktorial Befaling af *1796* forbyder Afsyngelsen af en reaktionær Sang *Le reveil du peuple* (*l'air homicide* kaldes den) og paabyder samtidig, at Orkestret hver Aften, inden Tæppet gaar op, skal spille en republikansk Sang som *Marseillaisen*, *Ça ira*, *Chant du depart* eller lign.

Det var imidlertid ikke blot denne Censur, disse politiske Tvangsregler, der hæmmede *Opera-comiquen*s Udvikling. De politiske Omvæltninger gjorde deres Indflydelse saaledes direkte gældende, at de

[1]) Begge af den ved det tidligere Hof yndede, italieniserede Martini, egentl. Schwarzendorf (1641—1816).

Gang efter Gang hindrede selve Forestillingerne. Enhver af de verdenshistoriske Begivenheder, af hvilke det vrimlede i Paris i disse Aar, nødte til at slaa Kontraplakat, *Relache*, ofte Dage i Rad, undertiden en enkelt Aften (eller Eftermiddag, thi Forestillingerne tog deres Begyndelse allerede Kl. 5) saaledes d. 11. Decbr. 1792, da „den forhenværende Konge“ var til Forhør i Nationalkonventet og man ved hans Tilbagevenden til Temple frygtede Tumulter. Paa Theaterplakaten stod da: *Relache, tous les citoyens comediens musiciens et employés etant tous à leurs sections.* Derimod beredte selve Bloddagene i og for sig ikke nogen Hindring for den komiske Operas Trivsel; tværtimod det samme Publikum, der om Formiddagen skaredes om det Skuespil, som opførtes ved Guillotinen, fyldte om Aftenen Theatret og psykologisk interessant er det, at Smagen i denne Periode gik nedad mod den mest lette eller grovkornede Art af komisk Opera, mod Vaudevillen og Farcen, hvortil Musiken skreves af Musikere som d'Alayrac og Della Maria.

Til „Forhindringerne“ hørte derimod, at Republiken jævnlig lagde Beslag paa Sangere og Sangerinder til de store Folkefester, den fejrede. Virkede Revolutionen end i det hele hæmmende paa Tonekunstens Fremgang, staar dog disse Folkefester som Lyspunkter i Musikens Historie i denne Periode. Her tog man af æsthetiske — ikke blot politiske — Grunde Musiken i sin Tjeneste; der stilledes Komponisterne store Opgaver, som gav dem Lejlighed til at træde i en nær Forbindelse med det hele Folk og det synes, at de store, ædle og almenmenneskelige Idéer, som laa til Grund for hele Revolutionen, har begejstret de Musikere, der forherligede disse Nationalfester. Den Musik, Revolutionen saaledes direkte fremkaldte, er ikke mere let tilgængelig, forsaavidt den overhovedet er opbevaret, men det skal ikke have været de ringeste Ting blandt Gossecs, Méhuls og flere mere eller mindre kendte Musikeres Arbejder, der paa denne Maade kom til Verden. Dog, fra deres egentlige Kald drog Højtidelighederne Sangerne bort, og disse foruroligedes endnu som alle franske Borgere i deres Virksomhed ved det Angiveri og den Mistænkeliggørelse, der lod mere end en af dem blive stævnet for Tribunalet og ihvertfald nogle ført til Guillotinen — enten det nu var som Aristokrat eller senere som Terrorist, *buveur du sang.*

Som de Kunstnere, der under Revolutionstiden ved deres Spil og Sang i *Opera-comique* mest vandt Parisernes Yndest, kan her

nævnes Sangerinderne Saint-Aubin og Dugazon[1]) og senere Sangerne Elleviou og Gavaudan og dennes Hustru.

I denne sammentrængte Skildring af Musikens Kaar under den første franske Republik skal imidlertid endnu fremhæves, at fra denne Tid stammer Grundlæggelsen af det højt ansete Pariser-Konservatorium. Der havde selvfølgelig før Revolutionen eksisteret Musikskoler. Saaledes en *École du chant* og det saakaldte *Magazin*, hvorfra Operaen forsynedes med Sangere. En fastere og statslig Organisation indlededes imidlertid 1789, da Kaptain i Nationalgarden Sarrette indrettede en Skole til Uddannelse af Militærmusikere. Denne gik senere over til et statslig *Institut musical* og heraf opstod atter 1795 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation.* Naturligvis skulde dette Konservatorium efter sin oprindelige Bestemmelse tjene „patriotiske“ Formaal, men efterhaanden blev det særlig en Forskole for Opera-Komponister, Virtuoser og Sangere. Nogen synderlig Betydning for en Udvikling af Instrumentalmusiken i Frankrig fik Konservatoriet derimod, mærkelig nok, ikke, bortset fra, at dets Koncerter bragte (og bringer) fortrinlige Opførelser af klassisk Musik. Allerede 1802 hørte Reichardt (se hans „Vertraute Briefe“) ved disse Koncerter en saa glimrende Udførelse af en Haydnsk Symfoni, at han ønsker, at „Komponisten selv vil komme til Paris, for dog rigtig at lære, hvor ypperlig hans egen Musik er“.

Forinden vi kortelig omtaler et Par af Revolutionskomponisternes Liv, maa vi endnu nævne de musikalske Frugter af Revolutionen, der længst, maaske stedse vil holde sig friske: *Chant du depart* og navnlig *Marseillaisen.*

Chant du depart komponeredes af Mehul til d. 10. August-Festen, til Tekst af Chenier og blev derefter en typisk og yndet patriotisk Sang. *Marseillaisens*[2]) Genesis er mindre opklaret og man har villet berøve den Mand, der ifølge Traditionen var dens Skaber: Rouget de Lisle Æren for den. Vistnok med Urette.[3]) Den

[1]) M. Dugazon, 1753—1821, der forøvrig var gift med den i Kap. I omtalte Librettist Favart, havde en Tid lang trukket sig tilbage fra Scenen, men optraadte paany i de sidste Revolutionsaar. Hendes Spil betragtedes som saa typisk, at man efter hende taler om jeunes Dugazons eller mères Duganzons.

[2]) Jfr. nærv. Værk II Del p. 108.

[3]) Som det mest indgaaende Modskrift mod Rouget de Lislet Forfatterskab af Musiken (og tildels ogsaa af Teksten) kan nævnes *Le chant de le Marseillaise, son veritable createur* par Arthur Loth, Paris 1886. Denne Forfatter

Tems de marche animé.

Allons, en - fans de la pa - tri - e! Le jour de gloire est ar - ri - vé. Con-tre

nous de la ty-ran - nie l'é-ten-dart sanglant est le - vé, l'é-ten - dart sanglant est le - vé. Entendez-vous dans les cam-

pag - nes Mu - gir ces fé - ro - ces sol - dats? Ils viennent jusque dans vos bras, é - gor - ger vos fils, vos compagnes!.... Aux

ar - mes, Ci-toy - ens! for - mez vos ba tail - lons: Mar - chez, mar - chez, qu'un sang im - pur a-

bréu - ve nos sil - lons.

Fig. 92. Originaludgaven af Marseillaisen.

blev digtet og komponeret af den unge Artilleriofficer, der garnisonerede i Strassburg, en Nat i Aaret 1792; med Nedskrivningen af Melodien fik han Bistand af Ignaz Pleyel, med hvem han boede i Hus, og næste Morgen blev Sangen under Navnet *Chant de l'armée du Rhin* sunget ved en Sammenkomst hos Byens Maire. Dens ildnende Rytmer og glødende Ord hørtes med Begejstring, til Arméens forskellige Afdelinger naaede Afskrifter af den og til Paris kom den med Troppeskarer fra Sydfrankrig; herfra stammer Navnet Marseillaisen (egentlig *Hymne des Marseillais*). I denne Hymne har Revolutionsidéen sammen med Fædrelandskærligheden givet sig et musikalsk Udtryk, mere begejstret og varigt end noget andet; og denne Sang blev ikke blot straks grebet af større Kunstnere end Rouget de Lisle, saaledes af Gossec, der bearbejdede den for mægtigt Kor og Orkester ved en af Nationalfesterne, men ogsaa senere har den mere end en Gang inspireret andre Tonekunstnere (Litolf, Schumann, Tschaikowsky o. fl.)

Claude Joseph Rouget de L'isle (1760—1836) var som nævnt Officer under Revolutionskrigene, men baade før og senere beskæftigede han sig væsentlig med musikalsk og litterær Produktion. Intet andet end Marseillaisen har dog holdt sig. Han komponerede en Hymne i Anledning af d. 9. Thermidor, en *Chant des vengeurs* (1798) og en Del Romancer og *Chants français*; han skrev Operatekster til Grétry (*Les deux convents*) opført et Par Maaneder før Marseillaisen blev til), til Della Maria, Chelard og andre.

Som Slutning paa dette Afsnit nogle Linjer om de mest fremtrædende Operakomponister, der foran er nævnt, og til hvilke vi i det følgende ikke mere vil vende tilbage:

Nicolas d'Alayrac, saaledes hed oprindelig denne Musiker, men af klogeligt Hensyn til Revolutionstendenserne forandrede han tidligt sit Navn til Dalayrac, der ikke røbede noget om adelig Afstamning. Han var født i Languedoc 1753 og døde i Paris 1804. Saasnart han havde tilendebragt de nødtørftigste musikalske Studier, kastede han sig over Operakomposition, og hans Produktion, der skaffede ham Parisernes Yndest, var overordentlig stor. De bekendteste af hans Operaer er *Nina ou la folle d'amour* (1786),

vil hævde. at Melodien til Marseillaisen er en uheldig Reminiscens efter Introduktions-Melodien til et Oriatorium, *Esther*, af en ellers ganske ukendt Musiker Grisson. — Efter Loths Bog gengives omstaaende det Blad, der først udbredte Marseillaisen. Som man vil se, indeholder denne oprindelige Melodiform adskillige og ret væsentlige Afvigelser fra den nu gængse; Afvigelser, der vistnok hist og her har ført Melodien hen til en naturlig og musikalsk korrektere Form, men som ogsaa — som det desværre ofte sker i slige Tilfælde — har udvisket flere karakteristiske Træk i Melodien.

Les deux petits Savoyards (1789), *Léon ou le chateau de Montenero* (1798), *Maison à vendre* (1800) og *Gulistan* (1805), der nævnes som d'Alayracs bedste Værk. Alle hans Arbejder høre hjemme paa *Opera-comiques* Scene, og halv Dilettant, som d'Alayrac var[1]), foretrak han ganske lette Sujetter, der kun krævede liden Musik og navnlig ingen kombinerede Musikstykker; med sine simple og yndefulde Arietter og Kupletter forstod han da at skaffe disse smaa Operaer (eller Vaudeviller) Parisernes Yndest. En vis dramatisk Evne har han vistnok ogsaa besiddet, men hans Musik gør rigtignok nu et saa magert og uoriginalt Indtryk — Udslag af en Skole, ikke af en Personlighed — at man vanskelig kan tro andet end, at det væsentlig har været Sujetterne og den livfulde Udførelse af Spil og Sang, der har holdt d'Alayracs Operaer i Live. Enkelte Viser og Romancer fra hans Operaer var i sin Tid saa populære, at de — som blege, svagt duftende Minder fra en svunden Tid — længe holdt sig i Husmusiken, medens hans Operaer ellers efterhaanden forsvandt fra Scenen. At d'Alayrac forholdsvis tidlig gik i Graven, skal tildels have været foraarsaget ved den Tilsidesættelse, han mente sig Genstand for fra det Napoleonske Hofs Side.



Fig. 93. d'Alayrac.

François Jos. Gossec (1734—1829) var i Modsætning til d'Alayrac en grundig uddannet Musiker, der arbejdede flittig og satte sig høje Maal, men den tændende Gnist manglede hos ham, og uagtet han fik talrige Kompositioner opførte baade paa *Opera-comique* og den store Opera, uagtet han var en af Revolutionens „officielle" Komponister og uagtet han musikhistorisk indtager den ret mærkelige Stilling at have komponeret Orkestersymfonier et Par Aar, forinden Joseph Haydn gjorde sit første Forsøg, har Gossec intet som helst Spor efterladt sig. Hans Arbejder var alt begyndt at gaa i Glemme endog inden hans Død, medens Agtelsen for hans noble Kunstnerpersonlighed holdt sig gennem de vekslende Tider.



Fig. 94. Gossec.

Pierre Gaveaux (1761—1825) var Opersasanger og som saadan meget yndet. Uden at være synderlig uddannet som Musiker forsynede han *Opera-*

[1]) Adolphe Adam siger om ham i en Sammenligning med Grétry: „D'Alayrac er kun lidt Musiker. Han kan omtrent hvad han har Behov for at kunne udføre sin Intention ... selv om han havde besiddet al den Viden som gode musikalske Studier kan give, vilde han kun have frembragt korrektere skrevne Arbejder, hans Tanker derimod havde ikke strakt sig videre eller hævet sig højere ..."

comique-Theatret med en Række Operaer og Vaudeviller, der besad Egenskaber, der i Øjeblikket vandt Publikum. Bekendtest blev *Leonore ou l'amour conjugal* (1798), dog ikke ved Gaveaux' Musik, men fordi Beethoven genoptog Stoffet og udødeliggjorde det i „Fidelio“. Gaveaux fik intet at vide om denne sin nye Berømmelse; de sidste 13 Aar af sit Liv tilbragte han i et Sindsygehospital.

Dominique Della Maria (1764—1800), af italiensk Afstamning, tilførte *Opera-comiques* Repertoire et Par Smaaarbejder, af hvilke *Le prisonnier ou la ressamblance* gjorde umaadelig Lykke. Man satte store Forhaabninger til denne unge Musiker; de skulde dog aldrig gaa i Opfyldelse. Della Maria kunde ikke bære sin tidlige Berømmelse eller modstaa Pariserlivets Fristelser. Han styrtede sig ud i et udsvævende Liv, der medførte hans Død under de uhyggeligste Omstændigheder (se Reichardt: Vertraute Briefe aus Paris, 1802-3).

Dette er de vigtigste *Opera-comique*-Komponister i Aarene omkring Revolutionen, men endnu mange andre havde den Gang stort Ry, og Navne som Martini, Jardin, Solié og Trial træffer man i denne Periode atter og atter paa.

Højt op over alle disse rager en fornem Kunstnerskikkelse: Etienne Henri Méhul. Denne Komponist var ogsaa virksom for den store Opera, men sit Hovedværk *Joseph* skrev han for *Opera-comique*-Scenen (Théatre rue de Favart) og det var hans Virksomhed, der bidrog til atter at højne denne Genre og dannede Overgangen til Cherubinis og Boieldieus komiske Opera.

De fornævnte Opera-Komponister havde væsentlig indskrænket sig til at føje deres enkle, lette og indsmigrende Melodier til Librettoens muntre Sange. Det var dem egentlig ikke om at gøre at vække for Musiken nogen selvstændig Interesse. Selve Lystspillet var for dem Hovedsagen; naar Teksten toges bort, frembød disse oftest korte Musikstykker i sig selv kun liden Interesse. Genren havde derhos ikke fordret og Musikerne ofte hellerikke mægtet andet end simple og lidet kombinerede Former; Orkestret havde ikke tildraget sig nogen Opmærksomhed; hverken i Ouverturen eller i Akkompagnementerne lagde Komponisterne synderligt Arbejde saalidt som de ved musikalsk interesserende Paafund (f. Eks. i orkestral eller harmonisk Henseende) turde fjerne Tilhørernes Opmærksomhed fra det vigtigste: Teksten. Fattig i ren musikalsk Henseende kan man da nok kalde denne ældre *Opera-comique*, samtidig med at man erkender dens Værd dramatisk og historisk set.

Det blev Méhuls og hans Efterfølgeres Opgave at vække øget

Interesse for det rent musikalske uden derfor at tabe Blikket for det dramatiske.

Denne Udvikling skete i væsentlig Grad under Indflydelse fra Udlandets Kunst. Ikke særlig fra Italien, uagtet nogle af de betydeligste af de følgende Komponister var gallicerede Italienere, thi Franskmændene besad ikke og kunde ikke tilegne sig det, der var Italienernes oprindelige Styrke: den strømmende og svulmende Kantile; men nærmest fra Tyskland. Af de tyske Mestre kunde Franskmændene lære at give Orkestret Farve og Fylde: de kunde erfare, hvorledes man uden at miste det klare og let tilgængelige, som de besad og skattede saa højt, kunde meddele Musiken Afveksling og Mangfoldighed i harmonisk Henseende og udarbejde den i sindrige Kombinationer. Særlig Betydning fik her Haydn, hvis Symfonier som omtalt tidlig spilledes i Paris, og havde let ved at vinde Franskmændene, og Mozart, hvis *Mariage de Figaro* allerede 1793 fandtes paa *Académie de Musiques* Repertoire. Bestemt at ville udsondre, hvorledes de enkelte tyske Mestre har øvet deres Indflydelse, vilde vel være meningsløst, men ganske i Almindelighed kan det siges, at medens Gluck havde mest Betydning for Méhul, var Haydn Cherubinis Forbilled og Mozart Boieldieus. Men tilføjes maa det da straks, at ingen af disse Musikere blev Efterlignere af deres Forbilleder, og navnlig, at de stadig arbejdede i den franske Operas Tjæneste og i dens Stil kun berigede med, hvad den viderefremskredne tyske Kunst kunde give dem.

Méhul havde fra Gluck taget i Arv den ædle, simple Stil og Bestræbelsen for først og fremmest at virke dramatisk. Som sin Mester havde han en altid vaagen Sans for gennem Klangen — Orkestrationen — at paavirke Fantasien hos Tilhørerne, ja hans Iver i denne Retning førte ham ikke blot langt ud over, hvad de i Mellemtiden virkende Komponister havde ydet (eller undladt at yde), men helt ind i Eksperimenter af en ganske moderne Karakter. I Tilslutning til Gluck gjorde han atter Ouverturen til et betydningsfuldt, stemningsvækkende Musikstykke og stræbte at skrive karakterfuld Orkesterledsagelse til Sangen. I det hele var Méhul fuld af varm Begejstring for sin Kunst, og han har som sin Mester Gluck udført en reformatorisk Gerning, omend i mindre Omfang. Men et Geni som Gluck var Méhul ikke; saalidt som han besad dennes storslaaede Kunstnerpersonlighed. Hans Melodi er

maaske mere varieret og blødere, men den savner til Gengæld hin Mesters magtfulde Mandighed.

Méhul var født 1763 i Givet, kom som ganske ung Mand til Paris, hvor en Opførelse af Glucks „Ifigenia paa Tauris“ greb ham i den Grad, at han besluttede sig til selv at dyrke Operakomposition. Efter mange Skuffelser fik han sin første Opera *Euphrosine et Conradin ou le tyran corrigé* frem (1790), den gjorde stor Opsigt ved sin dramatiske Kraft, og man mindedes straks Gluck. Under Revolutionen arbejdede Méhul baade for *Opera-comique* og *Academie de*



Fig. 95. Méhul.

Musique (*Adrien* [Hadrian] 1799), ligesom han benyttedes til at forherlige Republikens Fester. Denne Virksomhed tilfredsstillede dog kun lidet Méhul. Revolutionsaarene var i det hele hans Kunst meget ugunstige. Selv skrev han senere: „Midt i de politiske Storme trættedes min Indbildningskraft og jeg frembragte kun med Anstrængelse.“ Trods sin hæderlige og aabne Karakter og sin stilfærdige Levevis undgik Méhul ikke Sammenstød med Terroristerne. Saaledes ved Opførelsen af *Le jeune Henri* (1797), en Opera som man ikke vilde finde sig i, da en „Tyran“ fremstilledes sympathetisk deri. Af denne Opera har Ouverturen, en Art Jagtstykke, holdt sig lige til vore Dage som et smukt Vidnesbyrd om Méhuls Evne som Orkesterkomponist. Efter Revolutionen levede Méhul atter op til fornyet Virksomhed. Fra denne Tid stammer hans Hoved-

værk *Joseph*[1]). Nu gik det nemlig atter an at bringe et bibelsk Stof paa Scenen uden at parodiere det, saaledes som selv Grétry havde maattet gøre det i „Bedragernes Grav“, hvor *Pater noster* messedes til en grotesk Musik, ja, Tilbageslaget var saa stærkt, at Poeter og Komponister ivrigt søgte at træffe Publikums Smag ved Operaer som *Saul, Mort d'Adam* (af Lesueur) og *Mort d'Abel* (af Kreutzer), uden at disse Operaer dog i synderlig Grad slog an. Forøvrigt var det ikke den religiøse Side af Stoffet, der mest fremdroges i Méhuls Opera. Det var i alt Fald Meningen at lægge Vægten paa det psykologiske, men Méhul, der ikke havde arvet sin Mesters geniale Skarpblik i Valget af sine Digtninge, har med sin skønne, inderlig følte og omhyggelig udarbejdede Musik ikke kunnet dække over Tekstens Stillestaaen og Ensformighed, og heri maa vistnok Grunden søges til, at Operaen aldrig ret længe ad Gangen har kunnet hævde sig paa Theatret. Blandt Méhuls øvrige Værker fremhæves: den fine og lystige, noget italiensk paavirkede *L'Irato*[2]), *Melidore et Phrosine,* hvori en meget omtalt Instrumentationseffekt: fire Horn ledsage med Stoptoner en Døendes Sang som en uhyggelig Rallen, *Uthal,* der behandler et Ossiansk Stof, og hvori Méhul til Opnaaelse af en vis taaget Stemning har instrumenteret uden Violiner, med Bratscherne som de førende Instrumenter, samt endelig *Une folie*, hvis Tekst er den samme som Du Puys *Ungdom og Galskab.* Méhul blev 1794 Inspektør ved det nye Konservatorium; efter *Joseph*'s Fremkomst, 1807, komponerede han kun lidet. I den Bevægelse indenfor fransk Musik, som Spontini betegner, fulgte Méhul ikke mere med. Han følte sig tilsidesat, og da han derhos led af en Brystsygdom, søgte han bort fra Paris og tilbragte sine sidste Aar i Syden. Ved sin Død, 1817, havde han dog Ophold i Paris. „Man fyldes af Respekt ved at betragte denne geniale Mand, som ikke kendte til Rænker eller til Skinsyge, som altid var en trofast Ven og en god Raadgiver, velvillig mod sine Kunstfæller, beskyttende overfor unge Mennesker og sine Elever, beundrende Geniet og overbærende overfor dets Skrøbeligheder“ (Lavoix).

En yderligere Udvikling af *opera-comiquen* betegner L u i g i C h e r u b i n i, en Kunstner, hvis udmærkede Navn var knyttet ogsaa til „store“ Operaer, til Kirke- og Kammermusik.

Cherubini er en væsentlig anden Musikertype end Méhul. Medens denne ikke var nogen strængt uddannet Musiker, men en ildfuld, idealt stræbende Kunstnernatur, der dog ikke altid naaede de store Maal, der foresvævede ham, var Cherubini en grundig, ja lærd Musiker, en harmonisk og klog Aand, der overlegent løste de Opgaver, han valgte med større Omsigt end Méhul. Cherubinis første stærke kunstneriske Indtryk var det, Opførelsen af en Haydnsk Symfoni gjorde paa ham. Han havde forinden skrevet Operaer i den gamle italienske Stil, men — da den hypnotiserede Stilstand, i hvilken det tyske Mesterværk i første Øjeblik hensatte ham, hæ-

[1]) *Joseph*, der opførtes paa Opera-comiques Scene, kaldtes istedenfor komisk Opera *drame melé de chant.*

[2]) Méhul lod den opføre med et fingeret italiensk Komponistnavn, idet visse Musikkredse og Kritikere betegnede hans Musik som for lærd og skruet og stillede den italienske Musik op som Mønster i modsat Retning.

vedes, besluttede han at søge andre og bedre Veje for sin Kunst. Da han derhos kom til Paris under den Gluck-Piccinniske Strids Efterdønninger, blev han end klarere over, at der var højere Maal for den dramatiske Musik, end han havde drømt om i sin Ungdom. Det er da de to Mestre Gluck og Haydn, hvis Indflydelse paa Cherubini har præget hans Arbejde for den franske Operas Udvikling. Og særlig oplod Haydns Musik hans Øje for en langt rigere afskygget og indholdsfyldigere Toneverden end den, der hidtil havde mødt ham i italiensk og fransk Musik. Idet Cherubini nu med ikke ringe Smidighed stræbte at føje sit Talent efter den franske Opera-Smag, tilførte han samtidig denne Genre et uvurderligt Plus af kunstnerisk Værd. Med sin betydelige musikalske Opfindsomhed nøjedes han ikke med at skrive Viser og Sange, han opbyggede over sine melodiøse Motiver, hvilke han vidste at give et eget „fransk“ Tilsnit, store kombinerede Numre, der helt igennem ved afvekslende kontrapunktisk og harmonisk Kunstfærdighed og ved instrumental Bravur holdt Interessen, i hvert Fald den rent musikalske Interesse, vedlige. I disse Numre (Finalerne f. Eks.) naar Cherubini i det mindste i formel Henseende op mod Mozart, og i sine store glimrende og fint udarbejdede Ouverturer hæver han sig op mod den bedste tyske Instrumentalmusik, og lader alt hvad den franske Opera hidtil har haft af Ouverturer langt bag sig. Som Instrumentator udfolder Cherubini en Aandfuldhed og et Vid, der knapt staar tilbage for Haydns, ja tidt virker nok saa forbløffende „pikant“. Man forstaar, at denne udmærkede Musiker, der efterhaanden helt galliceredes, maatte tvinge den franske Operas Niveau i Vejret; naar hans Kunsts blivende og absolute Værd dog er forholdsvis mindre, da beror det paa, at Cherubini, naar alt kommer til alt, kun var et Talent, selv om Samtiden og enkelte Efterlevende har taget ham for et Geni. Men interessant er det just at se, hvorledes et saadant Talent kan naa op mod Geniets Grænseskel uden dog at kunne vinde over det. Cherubini beherskede sin Kunst med en Mesters Overlegenhed, han besad Fantasi og Opfindsomhed, han mægtede at give saa vel Pathos og Lidenskab som Ømhed og Inderlighed Udtryk i sin Musik, men den strømmer ikke med Geniets Umiddelbarhed, Naivetet og Urkraft. Det er Oprindelighed og Hengivelse der fattes Cherubini. Méhul sagde om Gretry: Hans Operaer har mere *ésprit* end Musik. Disse Ord kan — *cum grano salis*, ti Cherubini var en større Musiker end Gretry — overføres paa Cherubini. En klar og livfuld Forstand behersker hans

Operaer, men et oprindeligt og kraftigt Følelsesliv staar sjældent os imøde derfra, saa lidt som de vise os det ægte sceniske Instinkt (Chouquet). Derfor er hans Værker — bortset fra en enkelt Opera



Fig. 96. Cherubini. Blyantstegning af Ingres.

og de brillante Ouverturer, sande Virtuosnumre for et Orkester — nu saa temmelig gaaet i Glemme.

Hvad Cherubini havde tilført *opera-comiquen* kunde imidlertid

ingen senere Komponist gaa uden om. Med sit glimrende Orkester, sine fint udarbejdede kombinerede Numre og sin livfulde og inciterende Rytmik var han en Forløber for Boieldieu, Herold, Auber.

Maria Luigi Carlo Zenobio Cherubini var født i Florents i Septbr. 1760. Han var Søn af en Musiker, en Tilhænger af den gamle Skole, der blev Cherubinis første Lærer og fra Begyndelsen af bibragte ham alvorlige og grundige Kundskaber. Senere blev den bekendte Komponist Sarti hans Lærer, og efter hos denne at have gennemgaaet et treaarigt Kursus mente Cherubini at turde forsøge sig som Operakomponist. Det var imidlertid først da Rejser til London og Paris (omkring 1785) havde gjort ham bekendt med den klassiske, franske og tyske Musik, at hans Arbejder fik selvstændig Værd. Umiddelbart før Revolutionen tog han Ophold i Paris og dirigerede en Tid lang den af Viotti og Leonard oprettede „Italienske Operas“ Orkester. De første Revolutionsaar, der fordrev Cherubinis særlige Velyndere fra Paris, bragte ham den største Modgang og Nød, og i over to Aar, i hvilke han ernærede sig kummerlig, skrev han intet. Hans følgende Arbejde *Lodoiska*, der opførtes paa Theatre Feydeau 1791, blev en stor Triumf for ham; hele 200 Gange spilledes Operaen i Løbet af Aaret. Den efterfulgtes af *Elisa* 1795, *Medea* 1797 og endelig af Hovedværket *Les deux journées* eller *Vandbæreren*, en af de da saa yndede Befrielses-Operaer, 1800. Med disse Operaer, særlig med den sidste, havde Cherubini vundet sig et stort Ry, og Franskmændenes Yndest. Den nye Magthaver Napoléon Buonaparte kunde Cherubinis Musik dog ikke vinde — som vi har set, gik Konsulens Smag i helt andre Retninger — og den selvfølende, noget sære og indesluttede Kunstner vilde personlig intet gøre for at være den mægtige og dog saa smaalige Napoleon til Behag. Der opstod da et spændt Forhold mellem de to Mænd, der selvfølgelig pinte og nedtrykte Musikeren meget, og han tog derfor gærne mod en Indbydelse fra Wien, hvor hans Opera *Faniska* opførtes med stort Bifald (1806) og han selv var Genstand for en Art Kultus, der selv fra Mænd som Haydn og Beethovens Side fik et velment, men overdrevent Udtryk. End ikke i Wien undgik Cherubini imidlertid et Sammenstød med sin store Uven, og den Tilsidesættelse, der blev ham til Del ogsaa efter hans Tilbagekomst, gjorde et saa nedtrykkende Indtryk paa Cherubini, at han helt trak sig tilbage fra musikalsk Virksomhed, helligende sig til Botanik og Tegning, hans Yndlingsbeskæftigelse i Hviletiderne. Først efter Napoleons Fald oprandt bedre Tider for ham. Bourbonerne viste ham deres Gunst; han udnævntes først til Overintendant for den kongelige Musik, en Stilling, der førte ham ind paa at skrive Kirkemusik,[1]) senere til Konservatoriedirektør (1882). I denne sidste Periode af sit Liv skrev Cherubini endnu et Par Operaer, *Les Abencerrages* (opført paa den „store Opera“) — hvis Ouverture endnu lever i Koncertsalen — og *Ali Baba*, samt sine fire af Haydn paavirkede, men i en ganske ejendommelig Stil holdte, fine og elegant udarbejdede Stryge-

[1]) Cherubinis Kirkemusik vurderedes ikke højt af hans Samtid og han selv havde saa liden Tro til dens Forstaaelse af hans Gærning paa dette Omraade, at han end ikke lod sit *Credo*, et *a capella* Stykke af stor Skønhed, trykke, men kun meddelte sine Venner det i Afskrift. Senere Tider har erkendt, at Cherubini blandt Aarhundredets Kirkekomponister ragede højt op ved Følelsens Renhed og ved det tekniske Mesterskab. Særlig dybtgaaende er denne Kirkemusik derimod ikke og den er ikke fri for en akademisk Tørhed i Udarbejdelsen, saalidt som det verdslige, ja theatralske Præg, der oftest møder os i italiensk Kirkemusik, er fremmed for den. Berømtest er *Requiem* i *c-mol*, og næst dette det nævnte *Credo* og Messerne.

kvartetter. Ved Siden deraf var han mest optaget af sin Lærervirksomhed. Ogsaa paa dette Felt fik han stor Betydning trods sit sære og utilgængelige Naturel.

Det var trods enkelte Held ingenlunde lykkedes Komponister som Méhul og Cherubini at sætte sig fast i Parisernes Gunst.



Fig. 97. Nicolo Isouard (efter Queneday).

Uvilkaarlig følte man i deres Musik et nyt og fremmed Moment, man kaldte Méhuls Musik „skruet“ og Cherubinis „tysk“, og Kritiken haanede den sidstes „mathematiske Kompositioner“. Deres Operaer forsvandt ofte hurtig fra Scenen, og da man Aartier efter genoptog en Opera som *Joseph*, overraskedes man over at besidde et saadant nationalt Kunstværk i den halvforglemte Opera. Pariserne med deres paa Kunstens Omraade konservative Tendens holdt

da stadig ved det gamle Repertoire, og Grétry's, d'Alayrac's og Gaveaux's Operaer og Operetter hørte da stadigvæk med til deres daglige musikalske Kost.

Øjeblikket var da gunstigt for de to Komponister, der nu forsøgte sig i *Opera-comiquen*, den ene, Nicolo Isouard, med forbigaaende Held, den anden, François Adrien Boieldieu, til blivende Ære for sig og den franske Opera. Ved disse to Komponister blev der virkelig tilført *Opera-comique* nyt og friskt Blod, ved Boieldieu tillige en betydelig kunstnerisk Værdi. De var Rivaler i Publikums Gunst, og den lettere producerende, indtagende og flotte, men skrupelløse Isouard satte en Tidlang Boieldieu i Skygge, men da denne efter sin Tilbagekomst fra Rusland atter optraadte for Pariser-Publikumet, var det ham, der endelig gik af med Sejren, uagtet Isouard just ved Kappestriden dreves til at arbejde grundigere og samvittighedsfuldere end før.

Nicolo Isouard, ogsaa kaldet Nicolo eller Nicolo de Malte, var født paa Malta af franske Forældre; hans velhavende Fader ønskede, at han skulde gaa Handelsvejen, men mod Faderens Ønske uddannede Nicolo sig til Musiker, samtidig med at han passede sin Plads i et Bankinstitut. Senere opgav han dog helt Handelsvejen for Musiken. Denne skaffede ham imidlertid foreløbig — under hans Ophold i Italien — kun liden Glæde. Først da han (1799) kom til Paris og der slog ind paa *opera-comiquen*, havde han Held med sig, og med *Cendrillon, Jeannot et Colin* og *Joconde*[1]) kulminerede hans Berømmelse. Som nævnt var det Konkurrencen med Boieldieu der bidrog til den følgende Udvikling i Isouards Musik fra en ret overfladisk „italiensk“ Maner til den mere fine og omhyggelig udarbejdede franske *opera-comique*-Stil; uden at Isouard derfor mistede sin frodige og smukke melodiske Evne. Efter Sigende var Boieldieus endelige Sejr og Optagelse i det franske Akademi medvirkende Aarsag til Isouards tidlige Død (1818).

En langt betydeligere Kunstner var Boieldieu og tilmed en af den franske Musiks mest sympathetiske Skikkelser.

Boieldieu var Elev af Cherubini; han var ikke og blev ingensinde en saa „lærd“ Musiker som sin Lærer, men han var paa den anden Side en udpræget Franskmand, og han besad et mere blødt og følelsesfuldt Naturel end Cherubini. Han søgte med megen Flid at tilegne sig Kunstens Teknik og med en næsten ængstelig Omhu filede og filede han paa sine Arbejder, længe efter at de i Hovedsagen var konciperede. Undertiden skæmmer denne Over-

[1]) I Joconde forekommer en Romance, hvis Omkvæd er bleven et Ordsprog, et Vidnesbyrd om Nicolo Isouards Operaers Popularitet. Af den Grund og som Prøve paa hans Stil hidsættes den her.

Romance af „Joconde".

Andantino.

Pianoforte.

p dol.

Dans un de - lire ex - trê - me on veut fuir ce qu'on

ai - me, on pre-tend se ven-ger, on ju - re de chan-

ger, on de - vient in - fi - del - le, on court de belle en

cresc.

tr

bel - le, on court de belle e bel - le, et l'on re-vient tou-

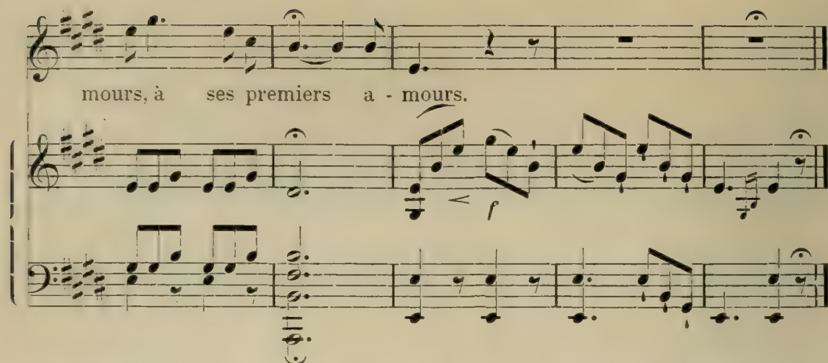
sf

sf

jours á ses pre-miers a - mours, et l'on re-vient tou-

sf

jours, tou - jours à ses pre-miers amours, à ses pre-miers a-



malen hans Partiturer, der bliver altfor „slikkede“. Men deres virkelige kunstneriske og historiske Værdi bestaar i, at de forbinder den gennem Cherubinis Lære og Studiet af tyske Klassikere (mest af Mozart) erhvervede musikalske Stilrenhed og Lethed i Brugen af Tekniken med den ægte nationale *Opera-comique*-Stil, og det saaledes, at de to Momenter ganske holder hinanden i Ligevægt. Boieldieu er paa engang smagfuld Musiker, dreven Dramatiker og Franskmand til Fingerspidserne! Denne, den „elskværdigste af alle franske Musikere“, som han er kaldet, virkeliggør i Grunden Idealet af den ældre franske Opera-comique. Saa fransk er denne Musik, at franske Ord som *charmant* og *chevaleresque* er de, der nærmest tilbyder sig, naar man vil betegne dens Ejendommelighed. Og den sidste Betegnelse staar atter i Forbindelse med, at der med Boieldieu indføres et nyt Moment i *Opera-comiquen.*

Den romantiske Bevægelse, der alt havde sat sig enkelte Spor, i hvert Fald i Motivvalgene i den franske Opera (i Kreutzer's *Werther*, opført i Revolutionsaarene, i Méhul's *Uthal*, i Lesueur's *Les Bardes*), udfolder i de senere af Boieldieus Operaer en Side af sit Væsen: Kærligheden til Middelalderens Troubadourer og dens Folkeviser. Teksten tager sine Motiver derfra (dog uden at anslaa nogen for en moderne Bevidsthed synderlig „romantisk“ Tone), og Komponisten stræber at give sin Musik den ridderlige Troubadourfarve, ja, benytter selve Folkevisen som Grundlag for sin Komposition. Dette nye, der paa forskellig Vis særlig kommer frem i *Johan fra Paris* og *Den hvide Dame* (hvori skotske Vise-Motiver i fransk Behandling), har gjort, at man med en vis Ret har kaldt Boieldieu for „Frankrigs Weber“ [1]).

[1]) Weber skriver selv meget varmt om Boieldieu (i „Dresdener Zeitung“ forud for en Opførelse af *Johan fra Paris*, 1817): „Boieldieu indtager omtrent den

Nok saa mægtig en Indflydelse paa fransk Musik som den romantiske Bevægelse havde imidlertid den Rossiniske Opera, der i et følgende Kapitel vil blive omhandlet nærmere. Utvivlsomt formaaede Boieldieu ikke at unddrage sig „Rossinismen“. Der skulde en kraftig, selvsikker Karakter til for at modstaa den, og Boieldieu var — legemlig svag som han var — en sart, forsigtig, ja, sky Natur. Men selv om Boieldieus Operaer af og til — eller rettere momentvis — skæmmes af en Rossinisk Vokaliseren, en indholdsløs behagelysten Udfoldelse af Sangerkunster, glemmes dette dog ret vel for den Omhu for Deklamationens Rigtighed, den Naturlighed og Ærlighed, det fine, men stille Lune, der, alt uden paatrængende Appel til Publikum, ellers behersker hans Operaer. Fra Rossini har Boieldieu sikkert den fikse Anvendelse af det sladrende Parlando, fra Mozart og Cherubini de dramatisk virkningsfulde og musikalsk udmærkede Ensemblenumre, hvis Krone er den berømte Auktionsfinale i *Den hvide Dame*, men helt sig selv er Boieldieu i de blide eller elegante ridderlige, aldrig pathetisk opstyltede, men altid inderlig følte, klare og fint melodiske Romancer og Kupletter, der findes spredte om i hans Operaer og som hører til de mest ejendommelige Typer paa „Demigenren“ i dette Aarhundredes første Aartier. „Denne charmante Komponist har efterladt os den fuldendte Type for den franske *Opera-comique*, hverken for alvorlig eller for flov, paa en Gang galant, øm, elskværdig og ridderlig.“ (Jullien).

Boieldieu var født i Rouen i 1773; allerede fra Barn af bestemtes han til Musiker, men den Maade, paa hvilken Metropolitankirkens Organist lagde Grunden til hans Uddannelse var en saa afskrækkende streng, at Boieldeu flygtede til Paris. Her levede han en Tid lang i kummerlige Kaar, indtil han blev Gæst i Klaverfabrikanten Erards Hus, hvor han lærte Méhul og Cherubini at kende og navnlig den sidste tog sig med Interesse af ham og underviste ham. Samtidig begyndte hans Romancer, sungne af Garat, at gøre hans Navn bekendt, og nogle af hans Operaer — af hvilke han trods sine beskedne Kundskaber allerede havde skrevet flere — slog an hos Publikum, mest den i 1800 opførte lystige og karakteristiske *Kalif af Bagdad.* Boieldieu arbejdede nu ivrig videre paa sin kunstneriske Uddannelse — skrev bl. a. en Del Instrumentalmusik — men et ulykke-

første Rang blandt de nuværende franske Komponister, om end den offentlige Mening sætter Isouard ved Siden af ham. .... Det, Boieldieu har forud for alle sine Konkurrenter er en fin og vel ført Melodi, Planen for det enkelte Stykke og Planen for det hele, den udmærkede og omhyggelige Instrumentation, Egenskaber, der betegner en Mester og som lover hans Værker et evigt Liv og Klassicitet i Kunstens Rige“.

ligt Giftermaal med Danserinden Clotilde Mafleury paavirkede hans sarte Natur saa meget, at han ikke kunde finde sig til Rette i Paris, men tog mod en Kapelmesterplads i St. Petersborg, hvor han tilbragte seks-syv, kunstnerisk betydningsløse Aar. Da han atter kom til Paris (1810) begyndte Kappestriden med Isouard, i hvilken Boieldieu allerede med *Johan fra Paris* (1812) vandt Førstepladsen. 1817 blev Boieldieu Lærer ved Musikkonservatoriet, hvor han snarere virkede som en elskværdig og praktisk erfaren Raadgiver for de unge end som egentlig systematisk Theoretiker. 1818 spilledes den nydelige lille Opera: *Le chaperon rouge (Den lille Rødhætte)* og endelig 1825 efter længere Forarbejde *La dame blanche (Den hvide Dame).* At Boieldieu snart blev sig denne Operas nationale Betydning bevidst, fremgaar af følgende Linjer af et Brev til hans (anden) Hustru: „Mit Held synes at have national Betydning. Alle siger, at Operaen vil gøre Epoke i Musikhistorien. Sikkert er det, at den fremmede Musik havde taget alle med Magt, og at Publikum havde faaet den Overbevisning, at man kun kunde gaa i Rossinis Fodspor[1]). Jeg har faaet Ord for at have besejret denne Fordom, og franske Kunstnere, Malere, Forfattere og Skuespillere takker mig stadig derfor“.



Fig. 98. Boieldieu (efter Queneday).

Af Boieldieus andre Operaer er de bekendteste og betydeligste: *Le nouveau seigneur du village, Ma tante Aurore* (1803), *Les voitures versées,* der i Løbet af hele otte Aar atter og atter omarbejdedes af den ombyggelige Komponist, og *Les deux nuits* (1829). Denne var Boieldieus sidste Opera. Af Hensyn til sit svagelige Helbred opgav han ikke alene at komponere, men ogsaa sin Virksomhed ved Konservatoriet, og det var kun af Pengetrang, at han efter forgæves at have søgt Helbredelse paa forskellige Rejser en kort Tid atter genoptog sin Lærervirksomhed. Uagtet han endnu levede til 1834, var han en Række Aar en død Mand i Musikens Verden.

[1]) Om denne Rossiniske Musik, for hvis Indflydelse Boieldieu jo ikke helt kunde frigøre sig, skriver han et andet Sted: „Jeg mener, at man kan gøre meget god Musik, naar man efterligner Mozart, Haydn, Cimarosa etc., men at man aldrig bliver andet end en Abekat, naar man gør Rossini efter. .... Rossini er fuld af Fiffigheder *(traits)* og Aandrigheder *(bons mots)* i sin Musik. Efterligne den kan man ikke, man maa stjæle den helt eller tie stille, hvis man ikke kan finde paa andre *bons mots*“.

Med Boieldieu ophører den ældre franske komiske Opera. De talentfulde Komponister, vi har nævnet, havde skaffet denne Opera-Genre, der saa vel passede for det franske Naturel, en stor Yndest, mange duelige Komponister, blandt hvilke skal nævnes Berton fils, Catel [1]), var traadt i deres Spor, ligesom ypperlige Sangere og Sangerinder, der forstod med Elegance og Overlegenhed at fyldestgøre baade den sanglige og dramatiske Side af de Opgaver, der stilledes dem i disse komiske Operaer, bidrog yderligere til at gøre dem populære. De mest fremtrædende var Garat, Martin, Mdme Boulanger og de foran nævnte Elleviou og Mdme Gavaudan.



Fig. 99. Elleviou i *Johan fra Paris.*

Nu var denne *Opera-comiques* Tid forbi. Man nøjedes ikke mere med dens Teksters simple, halvt naive og halvt velberegnede Blanding af Følsomhed og Komik, man længtes efter en Musik, der var mere stærkt virkende, end den elskværdige, lidt omstændelige, men sundt musikalske og smagfuldt gjorte, som denne ældre *Opera-comique* bød paa. Med den følgende *Opera-comique*, der vil blive behandlet i et senere Kapitel, og for hvilken Auber er Hovedmanden, møder der os en Retning indenfor Operaen, der, paavirket af de sociale og politiske Bevægelser, gaar ud paa Anvendelsen af kraftigere Midler, baade i Valg og Behandling af Stoffet og i det musikalske Udtryk.

Boieldieus milde, melodiske og ridderlige Tone afløses af Aubers pikante, lystige Melodier og prikkende, inciterende Rytmer.

[1]) Forfatter af Pariserkonservatoriets Lærerværk *Traité d'harmoni.*

Og efter Auber glider Genren, som vi skal se, efterhaanden helt ud: saaledes at *Opera-comique* i egentlig Forstand i de sidste Aartier har været forsvunden fra de franske Musikfrembringelser.

Academie de musiques „store“ Opera (eller *Tragedie en musique*) er, som foran fremhævet, ikke til den Grad som *Opera-comique* knyttet til det franske Aandsliv og repræsenteret ved franske Værker og franske Musikere. Tværtimod mange, og det ikke dens ringeste Navne, er italienske og tyske. Alligevel følger ogsaa denne Opera nøje den aandelige og politiske Udvikling i Frankrig og giver gennem sit Repertoire og sin hele Historie et Billed deraf, som desværre her ikke kan udføres udover de store Træk.



Fig. 100. Mdme Gavaudan.

I Aartierne mellem Glucks Virksomhed og Revolutionen beherskes den store Opera af to italienske Komponister, begge paavirkede af, den ene ligefrem Lærling af Gluck, og begge som han indkaldte og beskyttede af Ludvig d. 16des Hof: Sacchini og Salieri.

Sacchini, om hvem der alt har været Tale i Musikhistoriens I. Del (pag. 354), var indkaldt af det italienske Parti mod Gluck, men man fandt snart, at han i Grunden nærmest var en Formidler mellem de to Partier. Sacchini havde da Chancer for selv at blive Hovedet for et Parti — og var det forsaavidt ogsaa, som der bestod en ret lidenskabelig Skinsyge mellem ham og Piccinni —, men han var for svag og ubestemt en Karakter og trods sin Begavelse en for uoriginal Musiker til at hævde sig en Førerstilling, og hertil kom, at Marie Antoinette ikke mere turde yde ham sin fulde Støtte, da

Folk i disse vanskelige Aar begyndte at klage over, at hun foretrak de fremmede. Det var imidlertid Sacchinis Operaer, og særlig *Oedipe de Colone* (oprindelig digtet til Grétry, men overladt Sacchini for en større Pengesum), der i Tiden umiddelbart før Revolutionen optog Interessen paa Scenen; ved Siden af ham hævdede sig væsentlig kun Salieri.

Salieri var en smidig, klog og ikke lidet intrigant Personlighed, der ikke ugærne saa' Kampstøvet hvirvle om sit Navn, og som ikke selv var bange for at tage Del i Striden med aaben Pande, eller om fornødent bag Visir. Det er alt i dette Værks 2den Dels 1ste Kap. fortalt, hvorledes Salieri indførtes i den Parisiske Musikverden af selve Gluck med Operaen *Les Danaides.* Hans Stilling fik yderligere Fasthed, da Beaumarchais skrev Teksten til hans følgende Opera: *Tarare* (1787, senere omarbejdet og i Wien opført under Navnet *Axur*). Beaumarchais vilde — ifølge sin Fortale — i denne Tekst forene de to Genrer: *Opera seria* og *Opera buffa.* Operaen, der først kom frem efter utallige Intriger og Forhandlinger, gjorde Lykke, men viste sig ikke at besidde blivende Værd. Af sin Samtid sattes Salieri meget højt, og den Rolle han, der tilbragte sine sidste Aar (fra 1788) i Wien, spiller i Mozarts, Beethovens, Schuberts, ja i Liszts Historie, viser bedst, hvilken anset Stilling han indtog, og hvilken Tro man havde til hans „Geni". Hans Gærning har nu ikke heller været helt betydningsløs. Han har tilegnet sig og holder Hævd over de store Gluckske Principer, men besidder ifølge sit Italiener-Naturel en rigere og lidenskabeligere Melodi. Han danner til en vis Grad en Overgang mellem Glucks og Spontinis Opera.

Med disse Sacchinis og Salieris Operaer, med Paisiellos og Vogels[1]) Værker holdtes den store Opera vedlige, indtil Revolutionen udbrød.

Under dennes Forløb blev det ikke den store Operas Mission at give Begivenhederne Relief, saaledes som det — omend indenfor snævre Grænser — var Tilfældet med *Opera-comique.* Virkelige Revolutions-Operaer, mandige Kunstværker, inspirerede af de vekslende og storslaaede Begivenheder og idealiserende dem — saadanne kendes ikke.

[1]) Johan Christoph Vogel var født i Nürnberg 1756, kom 1776 til Paris, hvor han blev en begejstret Tilhænger og Efterligner af Glucks Musik. Hans Opera *Dimophon* var særlig yndet og i det hele gav Vogels Talent Grund til store Forhaabninger, der dog ikke opfyldtes, idet Vogel allerede døde 1788, efter hvad der berettes, som Følge af et uregelmæssigt Levnet.

De eneste Navne, der pege i den Retning, er Méhuls Operaer: *Horatius Cocles* og *Timoléon*; Titlerne antyder den Begejstring for Rom, der fra Begyndelsen af ledede Revolutionsmændene. Ligesom man i Billedkunsten lod Maleren David forherlige de romerske Idealer, saaledes stræbte man at benytte Operaen paa samme Vis. Men Datidens Musikere ævnede ikke kunstnerisk at bringe noget Resultat ud af disse Bestræbelser, og Méhul selv bekender ærlig i et Brev: „Jeg maa tilstaa, at jeg aldrig rigtig har kunnet begribe, hvorledes det skulde være muligt at omsætte de romerske Lidenskaber i melodiske Udtryk“[1]).

Trods de enkelte gode Forsætter betyder da Revolutionen intet for den store Opera. Der er kun efterladt Navne, ingen Værker. *Academie de musiques* Sal benyttedes derimod direkte i Republikens Tjæneste til de revolutionære Fester, som da *L'offrande à la liberté*, med Gossecs Musik (hvori en pragtfuld Anvendelse af *Marseillaisen*) opførtes 1792 eller *Le Triomphe de la Republique* (af samme Komponist) i det følgende Aar.

Befrugtende for Operaen var ikke heller Konsulatsperioden, under hvilken den ingen Fornyelse eller Interesse frembyder.

Derimod bragte den Napoléonske Æra nyt Liv og Bevægelse i Operaen, der blev et meget typisk Udslag af denne Periodes hele Aandsretning, og det uagtet selve Kejseren, som vi har set i dette Værks første Del (p. 355 ff.), ingenlunde besad nogen udviklet musikalsk Smag, men tværtimod i Kraft af sit italienske Naturel foretrak dette Lands Musikere og blandt dem ikke engang altid de bedste. Selv om Napoléons Øre følte sig mest tiltalt af den søde, men intetsigende Musik, der „ikke hindrede ham i at tænke paa Statssager“, havde han imidlertid en politisk klog Følelse af, at ogsaa han — ligesom før ham Revolutionens Mænd — burde tage Operaen i sin Tjæneste. Og han gjorde det endnu mere bevidst end de, med større Energi og med betydeligere Held.

Med sin forunderlige rastløse og altomfattende Aand greb Napoléon ogsaa direkte ind paa dette Omraade, der dog ikke just for ham var særlig nærliggende[2]).

[1]) Se *La Maras Musikerbriefe*, I.

[2]) Endog som en Art Impresario optraadte den store Kejser. Et af hans betydeligste Engagementer var Komponisten Fernando Paër (1771—1839) og hans Hustru, en yndet Sangerinde. Paër, der maatte følge Napoléon fra Dresden, blev Kapelmester ved den italienske Opera i Paris. Han stod i

Det var imidlertid ikke væsentlig kunstneriske Bevæggrunde, der laa bagved Napoléons Theaterinteresse. Ganske aabenlyst siger han (eller hans haandgangne Mænd), at naar Paris's Lediggængere berøves denne Interesse, vil de øve deres Spekulationer paa Politik. „En lidt livlig Diskussion om Kunst og Litteratur vil være udmærket i Øjeblikket“. Man arrangerede da paa Skrømt musikalske Stridigheder, uægte Fornyelser af de tidligere Tiders haarde Kampe som den Gluck-Picciniske. Og Kejseren greb selv direkte ind i Operaens Virksomhed; han opgav Sujetter til Operaer, der syntes ham passende i Øjeblikket, som *Triomphe de Trajan*, hvilken Persuis[1]) og Lesueur komponerede 1807. Han var opbragt, naar han ikke holdtes nøje *à jour* med alt, hvad man foretog sig ved Operaen; selv under Kampene langt fra Paris's Mure slappedes ikke denne Interesse. Typisk er en Billet til Theaterintendanten, der er skrevet d. 8de Februar 1810 og lyder saaledes:

De gør mig intet Regnskab for Theatrenes Administration og De lader indstudere nye Stykker uden at underrette mig derom. Jeg erfarer, at der holdes Prøver paa *Abels Død* (en Opera) og paa en Ballet. De maa ikke ansætte Prøve paa noget nyt Stykke uden mit Samtykke. Vil De sende mig en Rapport i den Anledning.

Napoléon.

Vel indsaa naturligvis Napoléons skarpe Forstand det farlige i en overdreven Benyttelse af Operaen til hans egen og hans Regimentes Forherligelse, og undertiden voldte den plumpe Maade, hvorpaa det skete, ham ikke ringe Ærgrelse. Men hans forbavsende politiske Klogskab havde dog grebet det rette ogsaa paa et Omraade, hvor han iøvrig var saa temmelig ukyndig.

Det var virkelig rigtig set, at den franske „store Opera“ uden at komme i egentlig Strid med sig selv og sit Væsen kunde benyttes, som Napoleon vilde det. Den store Operas Tendens var lige fra

høj Gunst hos Kejseren, besad ogsaa en ikke ringe medfødt Begavelse og betydelig Lethed i Frembringelsen af indtagende og yndefulde Melodier. Paavirkning fra Mozart gør sig gældende i hans Operaer i Retning af Formklarhed og elegant Orkestration, men noget selvstændigt eller fremragende Talent var Paër ikke. Hans af Datiden mest yndede Opera hed *Agnèse*; hans bedste Værk skal *Camilla* være; blandt hans talrige Operaer findes ogsaa en *Leonora* (1805), hvis Sujet er det samme som *Fidelio*'s.

[1]) Loiseau de Persuis fødtes i Metz 1769. Han har skrevet en Snes Operaer og Balletter og var i Aarene fra 1817—19 (da han døde) en fortræffelig Leder af den store Opera.

Lullys Dage (i Kraft af dens Afstamning) gaaet i Retning af Pomp og Pragt. i Retning af Optog. Dans og Luksus; i selve dens Stil var der Hang til det pathetiske og stærkt bevægede, men rigtignok ofte i Grunden hult deklamerende. Med disse fremtrædende Egenskaber egnede Operaen sig ikke daarligt til at danne Relief for den Napoléonske Æra, og den fremkaldte da ogsaa to Komponister, en fransk og en italiensk, der blev dens karakteristiske musikalske Fortolkere og Kejserens erklærede Yndlinge, og det ikke fordi de sank ned til at smigre hans maadelige Smag, men fordi han uvilkaarlig følte, at det var noget beslægtet, der bandt dem til ham, og at de ydede hans Politik en egen Nytte. De to Komponister er: Lesueur og Spontini. om hvilken sidste Riehl træffende siger, at han mere end nogen anden Komponist i sine Operaer har skrevet et Fragment af den politiske Tidshistorie.

Begge disse Musikere var væsentlig Operakomponister eller i alt Fald dramatiske Begavelser, men medens Spontini vandt sig et — rigtignok snarlig blegnende Verdensry — er Lesueur altid forbleven en national Kunstens Heros. I Frankrig havde og har han sine ivrige Beundrere, udenfor hans Hjemland kendes hans Værker — maaske med en enkelt Undtagelse — kun af Navn[1]). Lesueur og Spontini har tilfælles den store, pragtfulde, malende eller rettere dekorative Stil. Der er en Pathos og glødende Rhetorik, der river med. i deres Operaer, de imponerer ved den stolte og selvbevidste Maade, hvorpaa de skrider frem, men de varmer ikke. Der er noget udvendigt over deres Musik. Forstanden hersker i deres Værker mere end Følelsen. Iøvrig er der adskillig Forskel paa de to Komponister. Medens Spontini — ikke ulig Maleren David — griber tilbage til det romerske Kunstideal og. i *Vestalinden* og *Olympia* ligefrem behandler romerske Motiver, og i sine andre Operaer i hvert Fald iklæder sine Figurer et vist konventionelt klassisk — eller pseudo-klassisk — Klædebon, er Lesueur mere Repræsentant for den i denne Periode spirende Romantik. Han har en levende Interesse for Lokalkolorit, han er ikke saa behersket „klassisk" som Spontini — man kunde sammenligne ham med Malere som Jean Antoine Gros og Horace Vernet.

[1]) Clement siger endog i sin *Histoire de la musique*: at selv mange franske Fagfolk aldrig har vidst, hvilket Geni den franske Musik har besiddet i Lesueur.

Allerede under Revolutionsperioden havde R. Kreutzer i en *Opera-comique* behandlet Napoléons Yndlingsbog *Werthers Leiden.* Nu skrev Méhul sin *Utal* og nu malede Girodet: *Fingal avec ses guerriers recevant les ombres des héros français* (1802) og helligede det til Napoléon, der i Kraft af et uomtvisteligt Drag af Sentimentalitet i hans Karakter ogsaa sværmede for de taagefyldte Ossianske Digte. Et direkte Udslag af denne Bevægelse er Lesueurs Opera *Ossian ou les Bardes* (1804), der begejstrede Kejseren saa meget, at han sendte Lesueur, „ikke som en Gunst, men som en Hyldest“, en Guldtobaksdaase indeholdende 6000 Francs og med Indskriften: „De franskes Kejser til Komponisten af *Les Bardes*“.



Fig. 101. Lesueur.

Et vist eksperimenterende Hang i Lesueurs Begavelse forbinder ham med Méhul og gør det forstaaelig, at han blev en indflydelsesrig Lærer for Hector Berlioz, der altid nævner ham med stor Ære.

Det er betegnende, at Lesueur saavel som Spontini har Opmærksomheden særlig henvendt paa det orkestrale. I fuld Overensstemmelse med deres hele Retning er Bestræbelsen efter at virke pompøst og massemæssigt gennem Orkestret. Hos Spontini kommer hertil en Trang til ligefrem at overvælde Tilhørerne, en Trang, der udvikledes næsten til Karrikatur, da den stolte og forfængelige Mester i sine senere Arbejder ligesom vilde overbyde sig selv og maaske samtidig vilde bøde paa den tiltagende indre Tomhed[1]). Thi

[1]) Heine har opbevaret (Zweiter Brief aus Berlin) Anekdoten om det vittige Hoved, der, da han forlod Operahuset, hvor det larmende *Olympia* var spillet, og hørte Vagtparaden trække op, drog Vejret befriet og udbrød: „Endelig hører man da lidt blid Musik“. Det var til den samme Opera, i

det lader sig ikke nægte, at saavel Lesueurs som Spontinis Opera — trods al Skønhed og imponerende Storslaaethed, trods al anvendt Kunstforstand og udvortes Pragt — i væsentlig Grad var af den Art udvendige Kunst, hvis Liv sjældent bliver ret langt. Af de to Musikere var vel Spontini den mest begavede — om han end ikke var det Geni, han selv gærne vilde holdes for. Hans oprindelige Evne var betydelig og han bestræbte sig stadig for at udvikle og berige sit Talent. Hans tekniske Uddannelse var ikke synderlig grundig. Men under Paavirkning af den Gluckske Opera, der havde stor Indflydelse paa hans Udvikling og i høj Grad beundredes af ham, følte Spontini Nødvendigheden af mere alsidig og grundig Teknik, end han hidtil havde kunnet nøjes med, og han arbejdede da utrættelig fremad i denne Retning. Hans Partiturer bærer Vidnesbyrd om hans omhyggelige Detailarbejde, men rimeligvis ogsaa om en vis Usikkerhed forsaavidt angaar det rent Tekniske[1]). Atter og atter er de samme Takter skrevet om, og en enkelt Opera: *Fernando Cortez* omarbejdede Spontini hele tre Gange. Der er endvidere i Spontinis Operaer ikke blot en Imperator-Holdning, der er en vis akademisk Stilfuldhed og en dramatisk Virkning, der viser tilbage til Gluck, skønt de anvendte Midler ikke mere er saa simple og ædle. Der er ogsaa et og andet nyt i musikalsk Henseende i de dristige Modulationer og den prangende Instrumentation. Der er endelig den udmærket tilrettelagte Vokalsats, der navnlig paa de lidenskabelige og pathetiske Steder giver Sangeren Anledning til Bravur-Ydelser. Men trods alle disse værdifulde Egenskaber er den Spontiniske Opera gaaet i uhjælpelig Glemsel, den er svunden med den Periode, til hvilken den var saa nær knyttet. Og saaledes maatte det da meget mere gaa Lesueur, der i hvert Fald ikke kunde maale sig med Spontini i oprindelig og kraftig Begavelse. Alligevel knytter der sig, som paavist, en ikke ringe kunstnerisk eller maaske snarere kulturhistorisk Interesse til disse to Komponisters Gærning.

hvilken Optræden af Elefanter var en af Effekterne, at der sigtedes i et Digt, der til Webers Hyldest omdeltes ved *Freischütz*'s Opførelse i Berlin. Det hed deri:

> Und wenn es auch keinen Elephanten gilt,
> Du jagst wohl nach anderem, edlerem Wild.

Ord, der lagde Ved til den Spontini-Weberske Strid, om hvilken ogsaa det følgende Kap. skal berette.

[1]) Se Spitta: *Zur Musik.* Afsnit: Spontini in Berlin.

Jean François Lesueur var født d. 15de Januar 1763 i Landsbyen Drucat-Plessiel. Hans Opdragelse var fra Barnsben af musikalsk, idet han uddannedes i Kirkekorene i forskellige Byer, indtil han henimod Tyveaarsalderen kom til Paris, hvor han bl. a. fik Støtte og Vejledning af Sacchini. 1786 fik han en Musikdirektør-Stilling ved Nôtre-Dame Kirken. Det blev her hans Opgave ikke blot at udvide Orkestret, men ogsaa at forsyne Kirken med liturgisk Musik. Lesueur var imidlertid nærmest Autodidakt, i hvert Fald havde han faaet sin musikalske Uddannelse ad praktisk Vej, og nogen lærd Musiker var han ikke. Saaledes førtes han naturlig til i sin Musik at lægge mest Vægt paa en bred, anskuelig Udtryksmaade og til at give selv sine Kirkekompositioner en dramatisk, livfuld Stil. Disse Messer og Motetter, der mere virkede udadtil, end de egentlig gik i Dybden eller overholdt den overleverede kirkelige Form, vandt den store Mængdes Opmærksomhed, medens de lærde Musikere og de strængt kirkelige forargedes over dem og spotvis kaldte dem *L'opéra de gueux*. Lesueur tog til Genmæle mod denne Kritik (det blev ikke sidste Gang at han, der var en duelig Skribent, forsvarede sig i Smaaskrifter), men da Modstanden, der mødte ham fra selve Kirkens Side, trættede ham, opgav Lesueur sin Stilling, levede et Par Aar paa Landet hos en velhavende Ven optaget af at komponere, og traadte saa frem igen (1792) med en Opera comique *La caverne*, der gjorde megen Lykke og efterfulgtes af *Poul et Virginie*. Efter Paisiellos Anvisning til Napoleon blev Lesueur dennes Efterfølger som Kapelmester, og i denne Egenskab fremførte han 1804 sit Hovedværk *Les Bardes*, der skaffede ham ligesaa megen Ære og Glæde som hans sidste Arbejde, *Le mort d'Adam*, voldte ham Ærgrelse ved Operascenens Forsømmelser og Udskyden og Kritikens nedsættende Dom om det. I sine sidste Aar, der iøvrig atter var helligede Kirkekompositioner tildels hyldende Napoléons Kejserværdighed, modtog Lesueur dog ude- og hjemmefra al mulig Hæder og Ære, og ved sin Død i Paris d. 6 Oktbr. 1837 var han højt agtet af Nationen og beundret af sine Elever, blandt hvilke foruden Berlioz skal nævnes Ambr. Thomas, Charles Gounod og Guiraud. Ud af sin egen Bevidsthed og Følelse, uden noget grundigt musikhistorisk Studie, vilde Lesueur bygge op igen en oprindelig urnational („græsk-indisk") Musik. I og for sig har denne Stræben, der navnlig har faaet Udtryk i *Mort d'Adam*, ikke noget Værd, men Retningen mod Lokalfarve og hele det „litterære" Træk i Lesueurs Kunstnerfysiognomi er betegnende for denne Berlioz's Lærer.

Gasparo Luigi Spontini — hvis ejendommelige Liv og Personlighed det lønner sig at beskæftige sig nærmere med, end det her kan ske — er født i en Landsby i Nærheden af Ancona d. 14. November 1774, og han døde samme Steds efter et langt og bevæget Liv d. 24. Januar 1851. Han var en Bondeson og bestemt til at gaa den gejstlige Vej; ikke uden Vanskelighed overvandt han sin Families Modstand og fik Tilladelse til at uddanne sig som Musiker (ved Konservatoriet i Neapel). Snart optraadte den unge Musiker efter Skik og Brug som Operakomponist, med Operaer, affattede i den lette traditionelle neapolitanske Stil, uden at vække særdeles Opsigt. En Tidlang nød han godt af Piccinnis Vejledning og kom 1803 til Paris. Her gjorde det Gluckske Musikdrama stort Indtryk paa ham, og efter nogle Vanheld (med Operaerne *Julie* og *La petit maison*) følte Spontini det ikke blot som en kunstnerisk Pligt, men ogsaa som et praktisk Krav til sig at forlade sin hidtidige Kompositionsvis og optage hvad det franske *drame lyrique* kunde lære ham. Dette Omslag spores i Operaen *Milton*, men det egentlige Gennem-



Spontini

brud skete i *La Vestale* (komponeret til en Tekst af Etienne de Jouy, der var forkastet baade af Méhul og Cherubini, og opført første Gang 1807). Operaen var Frugten af aarelangt Arbejde og kom kun frem, efter at alskens Intriger fra

de national-franske Musikere, der til alle Tider gjorde udenlandske Musikere Vejen trang, var besejrede ved Kejserindens Bistand. Ganske tydelig mærkes Glucksk Paavirkning i denne Opera, der modtoges med Begejstring og længe regnedes for en Kulmination af fransk Opera. I de store, afgørende Scener kan Spontini virke næsten lige saa gribende som sit Forbillede, men hans Italienerblod har givet *Vestalinden* et Præg, der skiller den ganske betydeligt fra de Gluckske Operaer. *Vestalinden* er vel scenisk effektfuld, men ikke saaledes gennemsyret af ægte dramatisk Aand og Stil som Glucks Værker, og mange Numre deri gør nu et grumme traditionelt og tomt Indtryk. Paa Kejserens Befaling fik Spontini for *La Vestale* den udsatte Pris for den bedste Opera i de sidste ti Aar (samtidig med Lesueur). De nationale var opbragte, men kunde ikke komme Spontini til Livs, saa meget mindre som dennes følgende Opera *Fernando Cortez* (1809) blev en endnu større Sukces. Spontini fik næste Aar Ledelsen af den italienske Opera[1]) overdraget og indtog en kort Tid en glimrende og uantastet Førsteplads i det franske Musikliv. Men samtidig med hans mægtige Herres blegnede ogsaa Spontinis Stjærne. Det var som havde han følt sig direkte inspireret af Kejserdømmet. Under Restavrationen beholdt han vel — en Tid i alt Fald — sin Direktørstilling, men hans følgende store Værk *Olympia* (1819) kunde ikke maale sig med de forudgaaende og opnaaede kun et Agtelsesheld.

Der var imidlertid forbeholdt Spontini endnu en kortvarig stolt Periode. Den preussiske Konge Friederich Wilhelm III. havde i Paris lært Spontinis Operaer at kende og efter aarelange Forhandlinger opnaaede han at knytte den italienske *maestro* til sin Hovedstad uden Fornemmelse af, at han derved knæsatte en Side af sin store Modstanders Virksomhed. Spontini blev udnævnt til Kapelmester i Operaen og samtidig til General-Musikdirektør, en Stilling, der gav ham en vis Selvstændighed ved Siden af Theater-Intendanten Grev Brühl. Spontinis første Aar forløb med al Bravur og under almindelig Tilfredshed fra Publikums Side. Med sin Energi og Selvbevidsthed tog han fat paa at reformere baade paa Scenen og i Kapellet og naaede udmærkede Resultater. Fortræffelig maler Rich. Wagner[2]) hans imponerende Personlighed i Spidsen for Orkestret: „... han greb Taktstokken og øjeblikkelig forstod jeg, hvorfor han lagde saa megen Vægt paa dens Form. Han holdt den nemlig ikke som vi andre Dirigenter i den ene Ende, men han greb om dens Midte med hele Haanden og bevægede den saaledes, at man tydelig saa, at han opfattede Taktstokken som en Marskalstav og brugte den ikke til at taktere, men til at kommandere.“ — Det viste sig imidlertid snart, at Spontini dels kun rigtig udfoldede sine fortræffelige Egenskaber ved Opførelse af sine egne eller med dem beslægtede Operaer, dels at han i det hele stillede sig afvisende, ja overlegent haanende overfor alle andre Komponister[3]). Denne sidste Omstændighed, i Forbindelse med Spontinis overordentlig forfængelige og herskesyge Væsen, bevirkede, at hans Fjenders Tal snart voksede, og disse Fjender havde et Holdepunkt i den just nu opblomstrende national-tyske Musik, hvis betydningsfuldeste Frugt var Webers *Freischütz*. Spontini stod altsaa atter overfor et nationalt Parti og denne Gang havde han hverken Sympathi for eller Forstaaelse af dets Krav og Idealer[4]). Der

[1]) I denne sin Egenskab gjorde Spontini Pariserne bekendt med Mozarts *Don Juan* i dens rette Skikkelse.

[2]) „Erinnerungen an Spontini“ i Samlede Skrifter, Bd. V.

[3]) Ogsaa i Marschners Skæbne skal Spontini saaledes have grebet ind, idet han (i Trediverne) søgte saalænge som mulig at holde *Hans Heiling* borte fra Berliner-Operaen.

[4]) Endnu i Samtaler med Wagner taler han med Rædsel om Operaer „à la Freischütz“.

rejste sig saaledes paany en Operastrid: en Spontini-Weber Strid som hin Gluck-Piccinniske. Men paa Webers Side var den nationale Begejstring, og Spontini kæmpede med saa plumpe Vaaben som at lade sine Modstanderes bedste Skribent, Rellstab, arrestere og straffe for Forhaanelser, og det kunstneriske Skyts han førte i Ilden kunde, hvor højt han end selv vurderede det, ikke forsvare hans Sag. Hverken *Nurmahal*, et Lejlighedsarbejde, *Alcidor* eller *Agnes v. Hohenstaufen* mægtede at hævde Spontinis gamle Ry. I Anledning af *Euryanthes* Opførelse, der synes at være forhalet af Spontini, førte de to Modstandere en trods de pæne Ord alt andet end opbyggelig Brevveksling, og skarpt stod Partierne mod hinanden. Paa den ene Side: „Noblessen med samt en Mængde Mennesker, der blindt hylder den fornemme og legitime Smag, derhos en Mængde Enthusiaster for alt udenlandsk, nogle Komponister, der gærne vil have deres Musik frem paa Scenen og en Haandfuld virkelige Beundrere. ... paa den anden Side: Mange, der er vrede paa den gode Ridder, fordi han er vælsk, andre der misunder ham, atter andre fordi hans Musik ikke er tysk. Og endelig den største Del, der i hans Musik kun ser Pauke- og Trompetspektakel, larmende Bombast og opblæst Unatur" (Heine). Da nu til alt dette kom, at Spontini ved sine hovmodig førte Kompetencestridigheder med Intendanten mistede Hoffets Gunst, ja dømtes til en Fængselsstraf, der dog aldrig fuldbyrdedes, og at Publikum ved en Opførelse af *Don Juan* (1841) peb Spontini ud, da han viste sig i Orkestret, veg den stolte Italiener, hvis Modstandskraft nu var brudt, af for Kampen og rejste tilbage til Paris. Han komponerede intet mere, og da hans Helbred ogsaa svækkedes, søgte han i sit Fødeland en Lindring, som han dog ikke fandt. En lang Tid af Spontinis sidste Aar var saaledes lidet lykkelige, men med sit forunderlige, naivt forfængelige Sind følte han virkelig en Trøst i de ydre Udmærkelser, der var blevne og endnu blev ham til Del, og mest af alt frydede ham det pavelige Adelskab, hvorefter han kunde bære Navnet Greve af San Andrea; herover glemte han mangen Sorg og Skuffelse.

Spontini staar som en interessant Overgangsskikkelse i Musikens Historie. Nærmest maa han siges at afslutte den gamle „klassiske" Helteoperas Tid, men samtidig er der i hans senere Operaer (fra *Cortez*) en Stræben efter imponerende Massevirkning, efter udvortes Effekt og Bravur, der ligesom bebuder den kommende Meyerbeerske Opera.

NIENDE KAPITEL.

Den tyske romantiske Opera og Sangspillet. — Carl Maria von Weber. — Spohr. — Marschner. — Lortzing. — Nicolai.

Den national-tyske Opera, til hvilken Mozarts *Bortførelsen fra Seraillet* og *Tryllefløjten* havde lagt Grunden, var egentlig kun blevet fortsat i et Værk: *Fidelio*, der ikke en Gang havde formaaet at slaa an. Ellers var det nationale Sangspil, man dyrkede i Wien, repræsenteret af ret tarvelige Musikere. Mænd som Wenzel Müller og Wranitzsky fornægtede vel ikke helt deres Afstamning fra Mozarts Operaer i de Sangspil, de lod opføre paa Wiens Forstadstheatre, men disse gemytlige, spidsborgerligt anlagte Operetter, baserede paa Viser, der let kunde falde i Øret og synges efter (*Bänkelgesänge*), bejlede til og vandt et væsentlig andet Publikum end det, for hvilket Mozarts Kunstværker var skrevne.



Fig. 103. Himmel.

Det var en saadan komisk Opera, der herskede i Wien i Begyndelsen af Aarhundredet, og det saa ingenlunde bedre ud rundt om i Tyskland. Der fandtes ingen tyske Operakomponister af Betydning. De faa, der havde noget Navn og nød et forbigaaende Ry, havde enten sluttet sig helt til den italienske Opera som Peter von Winter (1754—1825), der førte et omflakkende Liv og skrev en Mængde Operaer, blandt hvilke *Den afbrudte Offerfest* (1796) var berømt fremfor nogen — eller de skrev ferske, sentimentale Sangspil som Kauers *Die Nymphe aus Donau* („Donauweibchen") eller Himmels *Fanchon* (1804),

Operaer, der af Samtiden modtoges med en Begejstring, der vidnede om, hvor vel de traf Publikums Smag. Af saadanne Operaer tilfredsstilledes den brede Mængde; for den fine Portion var der den italienske Opera. I hver af de store Byer blomstrede stadig den italienske Opera jævnsides med eller rettere fremfor den tyske — ti det var den førstnævnte, der nød den officielle Gunst og Støtte. I Berlin f. Eks. sad den italienske Opera fast og bredt i Operahuset, og det var forgæves, at den tyske Opera, for hvilken en Tidlang den duelige Musiker og brave Mand A. B. Weber (1766—1821) stod i Spidsen, søgte at faa Fodfæste der. Man spillede Operaer af Righini (der en Tidlang dirigerede i Berlin), af Paër, Cimarosa og andre Mode-Italienere. Ikke bedre stod det til i Dresden, ogsaa der trivedes og beskyttedes fra oven en italiensk Opera, der paa denne Tid ledes af den i Perugia fødte, lidet betydelige Francesco Morlacchi (1784—1841).

Det var altsaa ikke noget opmuntrende Indtryk et Rundblik paa den tyske Operas Stilling gav, og ingen kunde føle det nedtrykkende heri mere end de Musikere, hos hvem Paavirkningen af Tidens romantiske Idéer og Indtrykket fra „Frihedskampene“ havde vakt en levende Nationalfølelse. Disse Romantikere, for hvilke Carl Maria von Weber er den i enhver Henseende mest fremragende Repræsentant, vilde „Filistrene“ blandt Musikerne til Livs, de spottede dem ikke mindre end deres litterære Brødre haanede og foragtede en Kotzebue og Lafontaine. Efterklassikernes regulære, stivbenede Musik vakte deres Harme og hidsede dem op til at bryde med alle „parykagtige“ Regler. De vilde den flade og sødladne Smag, der beherskede den hjemlige Opera, til Livs, og samtidig dermed ønskede de at bryde den fremmede, „*vælske*“ Operas Overmagt og skabe en i Sandhed national, ædel og fantasifuld Opera. En saadan tysk Opera stod som det ganske bevidste Maal for Webers Stræben.

Den romantiske Kunstretning og de store nationale Bevægelser havde sat disse Musikeres Sind i Svingning, og deres romantiske Drømme og Sværmerier forenede sig med den patriotiske Bevægethed til en hidtil ukendt Beskæftigelse med Fædrelandets Fortid, med Middelalderens Sagn og Viser. Operaen, i hvilken disse Idéer lettest fandt Udtryk, bliver den af dem foretrukne Genre. Men i det hele bliver Synet paa Musikens Betydning og Maal nu et noget andet end i Klassikernes Dage. Det er ikke efter dens absolute Værdi, at den bedømmes, men efter de Idéer, den udtrykker eller

som „anes“ deri. Det gælder altsaa i Musiken at være aandrig, at spænde, rive med, pirre og daare ved stærke, overvældende og mystiske Virkninger, medens man maa være paa sin Post overfor alt, hvad der kan smage af akademisk og traditionelt. Bestræbelserne gik da mere end hidtil ud paa at fremkalde skarpe, ja grelle Modsætninger ved en Lystighed, bag hvilken anedes uhyggelig Gru, ved dyb Vemod paa Baggrund af ridderlig Glans og Pragt. Og til Opnaaelse heraf søgte man at udnytte et Virkemiddel, der kun havde en mere underordnet Betydning, saalænge Musikens indre Værd var det væsentlige, nemlig Instrumentationen. I den romantiske Musik kom denne til at spille en langt større og selvstændigere Rolle end i den klassiske. Lagde allerede de romantiske Poeter en ny og egen Lyst for Dagen til at lade deres Vers spille og glimre med klanglige Effekter, hvormeget nærmere maatte en lignende Bestræbelse da ikke ligge Tonekunstnerne. Disse ægte Romantikere var allerede i Tid og Aandsretning adskillig mere fjærnede fra Klassikerne end den halvklassiske Schubert, og den Farvepragt, den sværmeriske, poetiske Klang, som han først havde givet sit Orkester, udvikledes af dem yderligere, de indførte en skarpere Fordeling af Lys og Skygge, Lyset stigende til tindrende Glans og Bravur, Skyggen nedstemt til natlig Gru og Hemmelighedsfuldhed. Her lagdes Grunden til den moderne Instrumentationskunst. Og samtidig ændres delvis det melodiske Udtryk, og de rytmiske, og de ikke mindst harmoniske Virkemidler skærpes ved disse Bestræbelser for at give Musiken et romantisk Præg.

For disse Romantikere var Fantasien den højeste Lov; Kunstnerkaldet var guddommeligt, den geniale Personlighed fri og hævet over borgerlige Skranker og Baand. Med saadanne Grundsætninger kunde Romantikerne meget vel være løbet Fare for at ende i en formløs, tom klingende og selvforgudende Kunst — deres litterære Fæller undgik jo ikke altid denne Fare. Men en gunstig Skæbne holdt sin Haand over dem; Forbindelsen med Klassikerne afbrødes ikke, de nødvendige grundige tekniske Studier gjorde sig gældende, og vi træffer hos disse de ældre Romantikere ikke saadanne Ekstravagancer, som den samtidige Litteratur har at opvise.

Carl Maria v. Webers Liv, saaledes som det udførligt er fremstillet af hans Søn Max Maria v. Weber[1]) frembyder Billedet af en sjælden sympathetisk Personlighed, et idealistisk kunstbegejstret, ædelt og varmtfølende Menneske, hvis Stræben fra den modne Alder lige meget er rettet paa kunstneriske Fremskridt og paa personlig Selvopdragelse. Efter et uroligt, ægte romantisk, omtumlende Ungdomsliv greb Weber med fast Haand ind i sin egen Livsskæbne,



Fig. 104. Webers Fødehus.

rev sig ud af de daarlige og ustadige Forhold, han hidtil havde levet i, til liden Baade for sin Kunst og Personlighed, og satte sig energisk større Maal, dem han saa Resten af sit Liv kæmpede sig frem imod, trods Modgang og legemlig Svaghed.

Carl Maria Friederich Ernst v. Weber var født d. 18de December 1786. Hans Fader, Friherre Franz Anton v. Weber, en Onkel til Mozarts Hustru Konstance, var en forunderlig urolig og eksperimenterende Natur, som skabt til at være en „Romantikers" Ophav. Han havde været Major, senere Embedsmand i Hildesheim, men opgav pludselig disse bundne Stillinger, fulgte sin Vandre-

[1]) C. M. v. W., *ein Lebensbild* (Leipzig og Düsseldorf), 1864. Se ogsaa A. Reissmanns og H. Gehrmanns Biografier samt Jähns fortræffelige: C. M. Weber in seinen Werken (kritisk Katalog), 1871.

lyst og udnyttede sit Musiktalent som Kapelmester og Theateragent i forskellige Byer. Da Carl Maria fødtes, var Faderen saaledes fyrstbiskoppelig Kapelmester i Eutin. Kun tolv Aar gammel mistede han sin Moder og trods sit fra Fødslen af skrobelige Helbred maatte han følge Faderen paa dennes Omflakken. Noget egentligt Hjem kendte Weber ikke i hele sin Ungdom; hans Verden var Theatret; Scenen var hans Legeplads, Kammeraterne Sønner af Skuespillere og Kapellister, hans Hovedinteresse Maskineriet. „Theater, Skueplads og Orkester var for ham hvad Gade, Have eller Gaard er for andre Børn". Denne Atmosfære kan vel have haft sin Betydning for den vordende Dramatiker. Spitta (i „Zur Musik") skriver saaledes: „I tyve Aars Alderen havde han sagtens samlet flere Erfaringer end mangen Musiker af den gamle Skole i hele sit Liv". Men endnu var der rigtignok ingen, der tænkte paa, at Weber skulde blive Operakomponist. Hans Fader havde ganske vist blandt sine mange Idéer ogsaa den, at en af hans Sønner, der alle var musikalske, skulde opdrages til Vidunderbarn efter Forbilledet i den beslægtede Mozartske Familie, og havde dertil udset Carl Maria; men saa ringe Anlæg viste denne, da Faderen og en af Brødrene begyndte at give ham Musikundervisning, at han fik at høre: Du kan maaske blive alt mulig andet, men Musiker bliver du aldrig. Carl Marias kunstnerisk bevægede Fantasi søgte da Afløb i Malerkunsten. For denne viste han Anlæg, men under de urolige Forhold drev han det ikke vidt. Webers første egentlige Musiklærer (Klaverlærer) var Heuschkel i Hildburghausen, om hvem han selv senere udtalte, at ham skyldte han den kraftige, tydelige og karakterfulde Spillemaade og den ensartede Uddannelse af begge Hænder. — Nye Planer førte Webers Fader til Salzburg, og her fik Carl Maria den højt ansete Mich. Haydn til Lærer; under dennes Vejledning udgav Weber sit meget beskedne op. 1: *Seks Fughettaer*, i Virkeligheden et rent Studiearbejde, hvis Fremkomst rimeligvis skyldtes Faderens Forfængelighed. Dog, ogsaa Salzburgerprojekterne gik i Stykker, og 1798 træffer vi Familien i München, hvor Kalcher blev Carl Marias Lærer, „der bibragte sin Elev Herredømmet over og Lethed i Brugen af Kunstmidlerne, især i Henseende til den rene, firstemmige Sats". Münchens rigere Musikliv paavirkede Ynglingen, og han begyndte en ivrig Kompositionsvirksomhed, der endog omfattede en Opera: *Die Macht der Liebe und des Weins*. Undervisningen hos Kalcher varede til henimod 1800. Fra dette Aar foreligger et i Freyberg skrevet Brev fra Weber til Firmaet Artaria i Wien, hvori han tilbyder — foruden forskellige musikalske Arbejder „som Michael Haydnsk Elev" — et *Arcanum*, en af ham selv opfunden Nodestikning, hvis fortræffelige Hurtighed og ringe Kostbarhed han nærmere angiver og anbefaler. Paa dette Brev fik Weber end ikke noget Svar. Sagen var imidlertid den, at hans altid urolige Fader var blevet begejstret for sin Ven Senefelders ny lithografiske Opfindelser, og mente at en glimrende Fremtid var beredt Sønnen, naar han lærte denne Kunst. Da Carl Maria samtidig havde det Uheld, at hans hidtidige Kompositioner brændte, saa han heri et Varsel om, at han burde slaa ind paa en ny Vej, paa hvilken han tilmed kunde faa Anvendelse for sit Tegnetalent. Han drev det ogsaa ret vidt paa det nye Omraade og udgav bl. a. sit op. 2, nogle Klaver-Variationer, i egen Lithografering; men i Længden kunde det „Mekaniske og Aandsfortærende i dette Foretagende" ikke tilfredsstille ham, og „med dobbelt Lyst kastede han sig over Kompositionen".

Den første Frugt af denne Lyst var en Opera: *Das Waldmädchen*, der allerede kom til Opførelse i Freiberg i samme Aar (1800). *Waldmädchen*, der

senere omarbejdedes til *Silvana* og opførtes i forskellige Byer, var et tysk Sangspil, og havde for Weber den Betydning, atter at fæste hans Interesse ved Operascenen, men iøvrig satte han senere sit Arbejde ret lavt: „Min Opera blev videre udbredt end det var mig kært, da det var et højst umodent Produkt, kun hist og her ikke ganske uden Opfindelse; den anden Akt havde jeg skrevet i ti Dage, en af de mange usalige Følger af disse Vidunder-Anekdoter om berømte Mestre, der indvirker saa levende paa et ungt Sind og som man stræber at efterligne“. Fra Freiberg maatte Weber snart efter fortrække, og det af den meget karakteristiske Grund, at den gamle Weber havde pralet saaledes overfor Stadens Fagmusikere af sin Søns Dygtighed, at en gevaltig Strid blev Følgen deraf. Den næste Station i dette urolige Liv var atter Salzburg, hvor det muntre Sangspil: *Peter Schmoll und seine Nachbarn* blev komponeret. Ved Opførelsen (i Augsburg) faldt Operaen helt til Jorden, og kun Ouverturen (i omarbejdet Skikkelse) overlevede den. Nu fulgte en Kunstrejse i Nordtyskland (1802), „paa hvilken jeg med største Iver samlede og studerede theoretiske Værker“, og da denne Rejse var til Ende, vendte man sig til Wien i det Haab at vinde Joseph Haydn til Ynglingens Lærer. Dette lykkedes vel ikke, men Weber fik i Abbed Vogler[1]) en Lærer, der maaske nok saa godt passede for ham. Foreløbig varede imidlertid Undervisningen kun et Aarstid, men dette Aar havde ikke ringe Betydning for Weber. „Ikke uden tung Forsagelse“ maatte han begynde et stille Studieliv, opgive sine egne gærende Idéer og „hellige sig til Studiet af de forskelligste Mesterværker, hvis Bygning, Idéindhold og Virkemidler vi i Fællesskab analyserede“. Og ikke blot de rent fagmæssige Studier havde deres Betydning; ogsaa den ejendommelige Lærers Personlighed virkede paa Weber. „Ved en talentfuld Blanding af virkelig Viden og Kunnen, af Lærertalent, glimrende Rhetorik, præstelig Værdighed, kunstnerisk Glans, aristokratisk Levevis og roligt Tænker-Væsen omgav han sig med en Nimbus, der øgede i høj Grad Indtrykket af hans virkelige Fortjænester og havde en mægtig Indflydelse paa de unge Kunstnere.“ Hvor megen Manér, ja Humbug der end kan have været ved Vogler, saa var denne Mand i hvert Fald en aandrig Personlighed, en søgende og eksperimenterende Aand, og hans Foragt for og Haan mod det haandværksmæssige og det overleverede i Kunsten traf just paa beslægtede Følelser hos hans unge, romantiske Elev; og endelig har Voglers Begejstring for Folkemelodier, af hvilke han var en ivrig Samler, sikkert haft sin ikke ringe Betydning for Webers Udvikling.



Fig. 105. Abbed Vogler.

Det var Vogler, der 1804 skaffede den kun attenaarige Musiker Stillingen som Kapelmester i Breslau. At være „fri“, ikke at have den urolige og dertil upaalidelige Fader stadig over sig, men selvstændig at kunne handle og raade betragtede Weber som et stort, attraaværdigt Gode; forsaavidt drog han med Glæde til Breslau, hvor Kapelmesterstillingen naturligvis var en fortrinlig prak-

[1]) Georg Joseph Vogler (1749—1814) studerede Musik i Italien, virkede dernæst som Lærer i Mannheim, førte fra 1783 et omflakkende Liv og var bl. a. en Aarrække Kapelmester i Stockholm (jfr. P. Hansen: Den danske Skueplads, I, p. 551); i 1807 blev han Kapelmester i Darmstadt. Baade som Komponist og Musikforfatter var Vogler selvfølende og reklamerende for sig selv.

tisk Skole, lige efter at han var sluppet af den theoretiske hos Vogler. Men iøvrig skaffede Opholdet i Breslau ham ikke stor Tilfredsstillelse. De to Aar, han tilbragte der, pintes han dels af Stridigheder med Theaterbestyrelsen, der ikke vilde føje hans ideale Forlangender — idet Weber som „den første Kapelmester i moderne Wagnersk Forstand“ ikke vilde nøjes med at dirigere Orkestret, men vilde lede og iscenesætte hele Operaopførelsen — og dels ved sin isolerede Stilling, idet Adelen foragtede ham, den adelige „Musiker“, og Borgerstanden gik af Vejen for ham, mistroisk overfor Adelsmanden. I Breslau paabegyndtes en Opera, „Rübezahl“, hvoraf kun Ouverturen, omarbejdet som *Beherscher der Geister*, eksisterer endnu.

Efter at Weber 1806 var brudt op fra Breslau, begyndte atter det gamle Vandreliv i Forening med den nu allerede aldrende Fader. Og tilmed havde Weber nu at drages med en Gæld, som et letsindigt Forhold til en gift Sangerinde og Faderens nye ulyksalige Eksperimenter i Kobberstikkerkunsten havde paadraget ham. Det galdt da om — midt i de urolige Krigsaar — at finde en ny Stilling, og det lykkedes virkelig Weber at blive „Musikintendant“ hos den kunstelskende Prins af Würtemberg, der optog ham og Faderen, for at hjælpe dem over de haarde Tider, paa Slottet Carlsruhe i Schlesien. Dog, det var ikke nogen lønnet Stilling han havde opnaaet, og om nogen praktisk Musikdyrken var der ikke Tale i disse Krigens Tider. Weber saa sig da nødsaget til at bede Prinsen, der kaldtes til Krigsskuepladsen, om at anbefale ham til en fast Stilling. Paa denne Maade blev Weber 1807 „Geheime-Secretär“ hos Hertug Ludwig i Stuttgart. De tre Aar, Weber tilbragte her (sammen med sin Fader), var de mest bevægede Aar i hans bevægede Ungdomsliv og forsaavidt de mest betydningsfulde som det var dem, der bragte ham til at sætte Bom for de ungdommelige Udskejelser. Hans Stilling var en underlig blandet. Der førtes ved Hoffet et vildt, udsvævende Liv. Weber maatte tage Del deri og følte vel ogsaa en vis romantisk Tilfredsstillelse i en saadan tøjlesløs Livsnydelse. Men samtidig var det hans Pligt, som den der havde Hertugens Pengekasse under sig, at gøre ham opmærksom paa Følgerne af det Liv, der førtes. Weber var i sin Egenskab af Geheime-Sekretær derhos Mellemmand mellem den despotiske Konge Friederich og den letsindige Prins, og de Timer, han tilbragte „i den frygtelige Fyrstes Kabinet, hørte til de sortmærkede i hans Liv“. Weber kom til at hade „Tyrannen“ af et fuldt Hjærte. Trods disse oprivende og alt andet end kunstneriske Beskæftigelser arbejdede Weber dog stadig med sin Musik, dels som Lærer for de hertugelige Døtre, dels idet han genoptog sin Kompositionsvirksomhed, der kulminerede i den nybearbejdede Opera: *Silvana*. Men endnu en Side havde dette „Stuttgarter-Leben“; fra det letfærdige Hof, fra Drikkelag og Fraadseri flygtede Weber til aandeligt Samkvem med Kunstnere og kunstinteresserede Mænd, blandt hvilke i hvert Fald én bar et berømt Navn, Billedhuggeren Dannecker. Naar Nydelserne paa Slottet var tømt til Ende, søgte Weber at forjage Tomheden ved at fordybe


Fig. 106. Webers Fader.

sig i Wolffs, Kants og Schellings Skrifter og i at udvikle sine egne Skribent-Anlæg. Han erhvervede sig en litterær Dannelse, der den Gang var ret sjælden blandt Musikere og han opelskede hos sig en Forfatter-Evne, som hidtil ingen Musiker havde besiddet og som han ægte romantisk udnyttede til haanende Spot over Filistrene og ildfuld Kamp for sin egen Kunstretning.

Til alt dette kom nu Forbindelsen med Theatret; ogsaa her kom Weber ind i bevægede Forhold. „Grethe Langs Nærværelse drog ham ind i Skuespillerlivets Hvirvel, hvor Pengene om mulig spredtes endnu hurtigere end ved Kavalerdrikkelag eller ved Kunstnerdaarskaber". Om Penge eller rettere Mangel derpaa handler tildels det lille kaade Sangspil fra disse Aar: *Abu Hassan*, i hvilket hans Forelskelse fik Udtryk, samtidig med at han selvironisk og med virkelig overlegen Humor skildrede Kvalerne ved Pengenøden (Kreditorernes Kor: *Geld, Geld, Geld*). *Abu Hassan*, der er beslægtet med Mozarts *Bortførelsen fra Seraillet*, er en af Forløberne for den senere tyske Lystspil-Opera (Lortzing, Nicolai, Flotow). — Endnu saa' Weber paa hele denne Leven og Færden i romantisk Overmod. Da ramtes han (1810) af et Slag, der væsentlig forandrede hans Livssyn, og som udadtil gjorde en Ende paa al Stuttgarter-Lystigheden. Webers Fader havde for at redde sig ud af stedse stigende Pengeforlegenheder brugt en Sum, som hans Søn havde i Forvaring for Prinsen. For at dække Faderens Bedrageri laante Weber Pengene af en Tredjemand uden at vide, at det til Gengæld var lovet denne, at hans Søn skulde blive fri for Militærtjæneste — ved det korrumperede Hof herskede nemlig et omfattende Bestikkelsessystem. Da Weber nu hverken kunde betale Gælden tilbage, end mindre opfylde den lovede Betingelse, kom Sagen offentlig frem og Kongen, der jo iforvejen ikke var Weber gunstig stemt, lod ham og Faderen arrestere. Kun paa Hertug Ludwigs Bøn slap de med Forvisning fra Landet.

Hvor stor Betydning Weber selv tillagde denne Begivenhed, hvor indgribende den var i hans Beslutning om fremtidig at leve et fornuftigere Liv, fremgaar af hans Dagbogsoptegnelse ved Slutningen af dette Aar: „Med den 26de Februar (Udvisningsdagen) begyndte der for mig en ny Livsepoke, og jeg regner dette Aars Begyndelse fra den Dag. Gud har vel ladet mig kæmpe med megen Ærgrelse og Modgang, men dog ogsaa fort mig sammen med gode Mennesker, der har givet Livet Værd for mig. Jeg kan til min Beroligelse med Sandhed sige, at jeg er blevet b e d r e i disse ti Maaneder: jeg er blevet klogere af mine triste Erfaringer, jeg er blevet stadig, flittig og ordentlig i mine Forhold."

Det bedste Bevis paa, hvilket Omslag der havde fundet Sted hos Weber, var det, at han, der havde faaet Operaer opført, og som var kendt og anset som udmærket Klaverspiller, nu erkendte sin mangelfulde Uddannelse og ikke undsaa sig ved atter at sætte sig ved sin beundrede Lærer, Voglers Fødder. Vogler fortæller i et Brev af 1810 om det „Akademi i Musikvidenskab", der trives i hans Hjem: De tre Venner — W e b e r, M e y e r b e e r og G ä n s b a c h e r — „danner en harmonisk Treklang, ti de holder af hinanden. Hver Dag leverer hver af dem en Komposition — mangen Gang forelægger jeg dem ogsaa en vanskelig Opgave. Hver Formiddag og Eftermiddag analyserer vi et Arbejde af mig eller af en anden, men altid af en klassisk Kompositør. Frugten af et 56-aarigt Studium meddeler jeg dem faderligt! — —"

I mangt og meget minder dette Webers Ungdomsliv om de unge Poeters fra Sturm- und Drangperioden, man tænker uvilkaarlig

paa Schillers Forhold til de tyske Smaahoffer og hans Forvisning. Ligesom de bedste af disse Digtere bevarede Weber, da han nu tvang sig selv ind paa en mere harmonisk Livsførelse, sit ungdommelige romantiske Sindelag, sin glødende Frihedsbegejstring og sin idealistiske Tro paa sin Kunst. Der gik imidlertid endnu en Tid hen, inden Weber fandt den rolige Virksomhed, han længtes efter. Et Par Aar endnu maatte han som en farende Svend med Guitaren i Armen drage fra Sted til Sted og søge sit Udkomme (Faderen døde i Begyndelsen af 1812). Han knyttede Forbindelser, sluttede Venskaber, saaledes med den ypperlige Klarinettist Heinr. Baermann i München, for hvem han skrev en brillant *Klarinetkoncertino* (1811), brød atter op og søgte sin Lykke andetsteds, ikke blot i Tyskland, men ogsaa i Italien og Schweiz. Weber havde let ved at vinde sig Venner. Hans Personlighed vakte straks Sympathi, hans fine, langagtige Ansigt med de store, mørkeblaa og meget udtryksfulde Øjne tiltalte, og mere end dette fangedes Opmærksomheden af hans ægte romantiske Væsen, i hvilket Humor, Skæmt og Kaadhed rummedes Side om Side med Sværmeri og Vemod.

Paa disse Rejser kom Weber vel oftest i Berøring med dannede og fine Kredse, men han færdedes ogsaa ude i Folket, hvilket han i disse Frihedskampenes Aar lærte saaledes at kende, at han fremfor nogen kunde blive dets Sanger. Fra disse Vandreaar stammer Opførelsen af *Silvana* i Frankfurt, hvor hans senere Hustru Caroline Brandt sang Titelpartiet, og denne Opera i Forbindelse med forskellige Sang- og Klaverkompositioner bragte Webers Navn ud i videre Kredse. Tilfreds var Weber imidlertid ikke med denne Omflakken: „Ti gives der noget elendigere end at løbe om blandt fremmede Mennesker, at lire noget af for dem, for at de kan se, at man kan noget, og saa blandt tredive knap støde paa En, der tager Del deri og gør noget for En.“ Weber stod just i Begreb med at rejse til Italien, da han modtog Tilbud om en Kapelmesterplads i Prag. „... for at have den Glæde som en brav Karl at betale min Gæld, kan jeg nok tage noget paa mig! Altsaa afsted!“ skriver han; og han modtog Tilbudet, der i Virkeligheden betød, at han skulde grunde en tysk Opera i Prag. Saaledes opfattede Weber ogsaa sin ny Stilling og tog ivrig fat paa at løse denne Opgave. Han engagerede Personale, deriblandt Caroline Brandt, ordnede Theaterbiblioteket, gav Regler og Love for Theatertjæneste, ti „Orkestret var i Oprør“, og lærte sig endelig böhmisk for at kunne kontrollere sine Undergivne

bedre. En udmærket Virksomhed udfoldede Weber i sin dobbelte Egenskab af Orkesterdirigent og Operaleder. Hans Valg af Operaer var ligesaa fortrinligt som den Maade han fremførte dem paa, men alligevel lykkedes det ham ikke at komme i noget rigtigt Forhold til Publikum, og selv følte han det, patriotisk bevæget som han var, som en Tomhed, at hans nationale Begejstring fandt saa liden Genklang hos Prager-Publikumet.

I sine Fritider søgte han da andetsteds hen, og det var særlig i Berlin, Fribedskampenes Midtpunkt, at hans nationale Begejstring fandt Næring. „I de otte Dage jeg har været her, har jeg spillet mere end hele Tiden i Prag, og til min Glæde begynder der igen at danne og udvikle sig musikalske Idéer i mit Hoved.“ Disse Idéer, Indtrykkene fra disse Udflugter, formede sig da hos ham i de Sange til Körnerske Digte, *Leyer und Schwert*, der fløj ud over Nordtyskland og gjorde Webers Navn ligesaa berømt som elsket[1]). De første af disse Sange var *Lützows Jagd* og *Schwertlied*, senere fulgte otte andre, der alle blev som ildnende Fanfarer for dem, der kæmpede mod det Napoleonske Aag. I større Stil fik de samme Idéer deres Udtryk i Kantaten *Kampf und Sieg* til Minde om Belle Alliance-Slaget, hvilken opførtes i Prag i Slutningen af 1815 og mærkelig nok modtoges med meget Bifald, men rigtignok næste Aar i Berlin under Webers egen Ledelse med en ganske anden Begejstring.


Fig. 107. Weber, efter Tegning af Hensel (1822.)

„Böhmerlandet er et sandt aandeligt Hospital for mig.“ — „Mit Liv saa elendigt, saa trist, saa ganske ensomt, uden en deltagende Sjæl.“ Saaledes klager Weber; trods alle Bestræbelser lykkedes det ham ikke at faa nogen kunstnerisk Glæde af sin Virksomhed

[1]) Zelters *Liedertafel*, Mandssangkor, som Weber havde lært at kende i Berlin, hvor det spillede en stor Rolle, har vistnok haft sin Betydning ved Kompositionen af disse patriotiske Korsange.

i Prag. Personlige Forhold kom til: en ulykkelig, oprivende og haabløs Forelskelse i Danserinden Therese Brunetti og senere, eller maaske næsten samtidig, Sværmeriet for Caroline Brandt, der efter megen Kamp førte til Forlovelse i 1816[1]). Weber længtes bort fra Prag og opgav gærne sin Stilling der, da han i Slutningen af 1816 fik Tilbud om Posten som Kapelmester i Dresden og Direktør ved en Opera, der skulde skabes fra ny — en tysk Opera nemlig ved Siden af den italienske.

Det var meget vanskelige Forhold Weber kom ind i, da han i Januar 1817 tiltraadte sin Kapelmesterpost. Italienerne med Morlacchi i Spidsen, der havde Hoffets og det fine Selskabs Øre, lagde i alle Retninger an paa at chikanere Weber, og disse Plagerier, som han i Begyndelsen mødte ret frejdigt — „d'Hrr. Italienere sætter naturligvis Himmel og Helvede i Bevægelse for at fordrive mig og hele den tyske Opera, men jeg er dem en haard Negl" — angreb ham i Længden, især da hans Svagelighed efterhaanden tiltog. Den rette Sangbund for sine romantiske og „tyske" Følelser fandt Weber egentlig heller aldrig i Dresden, idet Sachserne stod uvenlig overfor Preussen og havde sluttet sig til Napoleon.



Fig. 108. Morlacchi.

I Efteraaret 1817 ægtede Weber sin Caroline (*Line* som han i Reglen kalder hende), og kort forinden var han begyndt at komponere *Der Freischütz* eller som den oprindelig hed: *Der Probeschuss* eller *Die Jägersbraut*.

Aar igennem havde Weber set sig om efter en Operatekst uden at finde nogen. I Dresden traf han nu Digteren Friederich Kind, der tilbød ham en Bearbejdelse af det gamle, eller mulig af Apel

[1]) Om Caroline v. Webers Personlighed se den sympathiske Skildring i Naumanns *Deutsche Tondichter*, pag. 258.

opfundne, Folkesagn, til Operalibretto[1]). Dette Stof slog ned i Romantikeren Weber; allerede i Februar 1817 skriver han: „Sujettet er fortræffeligt, rædselsfuldt og interessant“. Ifølge Datidens Fordring blev den tragiske Udgang af Folkedigtningen omændret og Teksten blev tilskaaret efter Sangspilmønstret med indlagt Dialog. Digtningen var hurtig færdig og Weber snart ivrig optaget af sit Arbejde. Hans Begejstring for Opgaven skinner gennem de skæmtende og indtagende Linjer, han sender sin Brud: „En Pige, hvis Ynde jeg ikke kan beskrive dig, har aldeles optaget mig og er med et Ord min Elskede. ... Med glødende Kærlighed omfatter jeg hende, og hendes Genkærlighed synes mig sikker, ti hun gaar til Ro med mig om Aftenen og forlader mig intet Øjeblik. ... Nøgen og arm er hun kommet til mig; jeg vil nære hende med mit Hjærteblod og klæde hende med det bedste, jeg ejer. ... Ja, min kære, den fordømte Jægerbrud spøger ret om i Hovedet paa mig og som det altid gaar, naar jeg har et saadant Kæmpearbejde for, taber jeg i Begyndelsen helt Modet og tvivler næsten om, at jeg kan føre det til Ende.... Operaen er virkelig blevet fortræffelig ved den nye Bearbejdelse, og jeg tvivler om, at der eksisterer nogen anden lignende i den Genre.“



Fig. 109. Friederich Kind.

Arbejdet paa *Freischütz* skulde imidlertid tage lange Tider. Operaledelsen, i Forbindelse med hvilken stod Tjænesten i Kirken og ved Hoffesterne, optog meget af Webers Tid. Et alvorligt Sygeleje svækkede ham og Tabet af et Barn brød hans Stemning. Forskellige andre Kompositioner traadte derhos i Vejen for Arbejdet paa Operaen, saaledes Messen i *C-dur* (1818) samt den berømte *Jubel-Ouverture* (i Anledning af Kongens Regeringsjubilæum), der noget bidrog til at stille Weber i et bedre Forhold til Hofpartiet. Senere den pragtfulde *E-dur Polacca* og *Aufforderung zum Tanze*, og endelig Skuespillet *Preciosa*, som Weber skulde forsyne med

[1]) Jfr. om Stoffet til *Jægerbruden* Ambros: *Bunte Blätter*, hvori interessante og udførligere Oplysninger.

WEBERS Nodeskrift (Partiturside af Ouverturen til *Jægerbruden*. Originalen i det kgl. Bibliothek i Berlin.)

Musik til Opførelsen i Berlin, et Arbejde han begyndte paa endnu inden *Freischütz* endelig blev færdig i Maj 1820[1]).

Den første Opførelse fandt ikke Sted i Dresden, men i den By, som Weber følte sig mest knyttet til, i Berlin, hvor Theaterintendanten Grev Brühl var hans Ven og Beskytter. Men den allerførste Opførelse af den geniale Ouverture til *Jægerbruden* havde Kjøbenhavn Æren af at være Vidne til. — Efter at have fuldendt sin Opera benyttede Weber nemlig Tiden fra Juli til November 1821 til en Kunstrejse, der førte ham til forskellige tyske og holstenske Byer og derfra til Danmark, hvor han spillede for Hoffet paa Frederiksborg og gav Koncert i det kgl. Theater i København. Ved denne Lejlighed dirigerede Weber sin nye Ouverture og foredrog derefter sin *Klaverkoncert* i *Es-dur*[2]). „Stormende Bifald belønnede Kunstneren for hans uforlignelige Spil", hedder det i Kritiken. Den „lille, blege, magre og særdeles høflige Mand" optoges med saa stor Elskværdighed i de bedste københavnske Kredse, at han kunde skrive hjem: „Det er umuligt at blive mere feteret, end jeg bliver det her. Jeg vil mindes det, naar det hjemme gaar saa ganske anderledes til."



Fig. 110. Weber, tegnet i København af Hornemann

Den 18. Juni 1821, en betydningsfuld Dag i den tyske Operas Historie, blev *Jægerbruden* endelig opført første Gang i Berlin.

Denne Opførelse var betydningsfuld allerede af den Grund, at den viste, at det nationale Parti i Berlin var i Stand til at tage Kampen op med det fornemme og mægtige Hofparti, for hvilket den

[1]) Ved Siden af disse Arbejder havde Weber endnu paabegyndt den komiske Opera: *Die drei Pintos*; den blev imidlertid hverken ved denne Lejlighed eller senere, da den paany toges frem, gjort færdig. Kapelmester i Wien Gustav Mahler har skrevet en meget stilfuld Slutning, og i denne Skikkelse er *Die drei Pintos* med Held fremført i den nyeste Tid.

[2]) Jfr. Ravn: Musikforeningens Historie. I., pag. 209.

despotiske Spontini stod i Spidsen[1]). Men Dagen var endnu betydningsfuldere, fordi den gav Tyskland en virkelig national Opera. Større og videre Betydning end de lokale Hillerske Sangspil eller Mozarts tyske Operaer fik Webers *Freischütz*; den kom just i det Øjeblik, da de nationale Rørelser var stærke, den blev grebet som et kunstnerisk Enhedsmærke og den gik rundt fra Scene til Scene, overalt hilst med samme Begejstring som ved Første-Opførelsen i Berlin. Man tør vel sige, at ingen Komponist i den Grad som Weber har været sin Nations Yndling, uden at han derfor var Nationens ypperste Musiker.



Fig 111. Titel til Originalpartituret af Freyschütz (i Berliner-Biblioteket).

Vejen var iøvrig beredt *Jægerbruden* ved en Opførelse af *Preciosa*, der ved sin ny ejendommelige Kolorit gjorde betydeligt Indtryk paa Berlinerpublikumet, saaledes at Weber med Tilfredshed kunde skrive: „... Det er en god Forløber for *Freischütz*, ti der var dog meget Vovet deri efter sædvanlig Haandværkermaalestok.“ Samme Dag som *Jægerbruden* opførtes, fuldendte Weber et af sine betydeligste Instrumentalværker, det dramatisk anlagte *Koncertstück (f-moll)* for Klaver og Orkester, hvis brillante Slutningssats klinger som en Sejersfanfare.

Vil man have et Indtryk af, i hvilken Grad Webers Opera den Gang greb Sindene, da læse man Ørenvidnet Heines *Berliner-Briefe*; af dem fremgaar det tydeligst, at Rich. Wagner havde Ret, da han skrev: „Fra den ene Ende af Tyskland til den anden blev *Freischütz* hørt, sunget og danset.“

Weber selv slog sig ikke til Ro med denne saa pludselig erhvervede Berømmelse. Foreløbig beskæftigede han sig efter Hjemkomsten til Dresden paany med *Die drei Pintos*, men hans Haab var snart at kunne skrive en Opera i „stor“ Stil. Det var nemlig et af Modstandernes Hovedargumenter mod *Jægerbruden*, at det kun var et Sangspil, og saa taabelig og kortsynet denne Kritik

[1]) Jfr. hermed Kap. VIII.

end var, saa havde den dog ramt Weber. Da der derfor kom en Opfordring fra den, ogsaa i Rossinis Historie bekendte, Impresario Barbaja, at skrive en ny Opera for Kärntnerthor-Theatret i Wien, hvor *Jægerbruden* havde vakt Begejstring som overalt, var Weber ikke i Tvivl om, at det skulde være en Opera i stor Stil, men heller ikke om, at det skulde være en romantisk Opera. Disse Egenskaber fandt han forenede i Helmina v. Chezys Libretto *Euryanthe.* Han følte sig draget af selve Stoffet, af Skildringen af det romantiske Ridderliv; de virkningsfulde Modsætninger mellem Karaktererne fangede hans Interesse, men foreløbig i alt Fald saa' han ikke, hvor lidet menneskelig Værdi denne hysteriske Fabel havde, og hvor langsommelig og uvirksomt denne Forfatterinde, der kendte alle Romantikens Ingredientser, men selv ingen Begavelse besad, havde behandlet Stoffet. Efterhaanden som Arbejdet skred frem, følte Weber dog Manglerne, og atter og atter maatte Helmina v. Chezy med Webers Bistand omarbejde sin Tekstbog[1]), selv efter at Weber var langt henne i sit Arbejde. Endelig blev Operaen færdig og Weber drog til Wien for at fremføre den. Forinden maatte han imidlertid paa en Rejse, som han foretog for at lære Sangerpersonalet at kende, dirigere sin *Freischütz*, og „Begejstringen var eksempelløs“ — selv skriver han hjem: „Den Satans *Freischütz* vil gøre det Pokkers vanskeligt for sin Søster *Euryanthe*, og mangen Gang bliver jeg kold og varm, naar jeg tænker paa, at Bifaldet egentlig ikke kan stige mere.“ Imidlertid, *Euryanthe* var skabt af en brændende Kunstnersjæl. Det galdt om at hævde det nysvundne store Ry, det galdt at vise, at den tyske Kunst mægtede at løse ligesaa store Opgaver som den „vælske“, det galdt — maaske — at kæmpe den sidste Kunstens Kamp for at efterlade sine Kære Gods og Ære, ti medens Arbejdet paa *Euryanthe* stod paa, viste sig de første tydelige Tegn paa den Brystsygdom, som Weber sagtens længe havde baaret paa. „Som Gud vil“, udbrød han, da han saa Blodet, og de kække Ord: *Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'* i Operaens 1ste Akts Finale synes ligesom at have været et Valgsprog for den paa romantisk Vis religiøsstemte Kunstner.

Og dog kunde Weber ikke selv tilbageholde det Ordspil, der

[1]) Andantesatsen i Ouverturen skyldes en saadan Omarbejdelse. Den var oprindelig bestemt til at ledsage den mystiske „Emmas“ Tilsynekomst. Da denne faldt bort, anvendte Weber meget virkningsfuldt den ejendommeligt farvede Sats som dyster Modsætning til Hovedsatsens Glans.

senere blev et rammende Slagord; da han indstuderede Operaen i Wien og ret mærkede de virkningsløse „Længder“, skrev han hjem: „Jeg er bange min *Euryanthe* bliver en *Ennuyante*“ [1]). Webers Frygt var ikke ganske ugrundet. Vel vakte den første Opførelse (d. 25. Oktober 1823) en grænseløs Jubel, og baade ved denne og de nærmestfølgende hyldedes Komponisten ved talrige Fremkaldelser, men Interessen for *Euryanthe* holdt sig ikke længe. Og som det gik i Wien saaledes overalt, intetsteds formaaede Operaen for Alvor at slaa an, og at Teksten havde væsentlig Skyld heri, derom var ingen Tvivl.

Opholdet i Wien blev iøvrig mærkelig ved et Besøg hos Beethoven. Fra Ungdommen havde Weber staaet uforstaaende overfor Beethovens senere Frembringelser, ja han havde i sine Artikler — vistnok under Paavirkning af Abbed Vogler — udtalt sig haanende om Beethovens „Villen være original“. Beethoven havde paa sin Side næppe haft noget synderligt Kendskab til Webers Produktion, før han fik *Jægerbruden* i Hænde. Dette Værk imponerede ham, og da han lærte Weber personlig at kende, udtalte han sin Forbavselse over, at „den svage Mandsling“ havde gjort det og tilføjede: „*Kaspar, das Unthier, steht wie ein Haus da*“. — Weber fortrød sin ungdommelige Kritik af Beethoven, og Mødet mellem dem var meget hjærteligt. Beethoven omfavnede sin unge Kunstbroder med de Ord: „Naa, er du der, din Karl, du er en Pokkers Karl. Gud velsigne Dig“ — og Weber skrev i sin Dagbog: „Denne Dag vil altid staa for mig som højst mærkværdig. Det gav en egen Løftelse, saaledes at blive overvældet med saa megen kærlig Agtelse af denne store Aand.“

Til denne „Løftelse“ trængte Weber. Kunde han end have sagt sig selv, at hans dybtgaaende og ædle Musik ikke vilde passe et Publikum, der sværmede for Rossini, var det dog umuligt at lukke Øjet for, at *Euryanthe* ogsaa var faldet paa Grund af sine egne Brøst. Og i hvert Fald, det Slag, han havde sat saa megen Lid til, var tabt.

Reaktionen efter det anstrængte Arbejde med *Euryanthe*-Partituret og Prøverne i Wien gjorde sig nu gældende, Weber sank hen i en trist, uvirksom Tilstand; i hele femten Maaneder frembragte han intet andet end en lille fransk Sang, komponeret til Tekst af

[1]) Allerede Berlioz har forøvrig gjort opmærksom paa, at Vittigheden er uheldig, da det burde heddet *ennuyeuse*.

Chevalier de Cussy, der havde i Kommission at faa Webers Løfte om en Opera til Paris. Weber var i og for sig ikke uvillig til at gaa ind herpaa, men paa samme Tid modtog han Tilbud fra Londons *Convent Garden* om dertil at skrive en „Faust“ eller „Oberon“, og det engelske Tilbud var mere fristende. Weber valgte da at komponere *Oberon*. Der leveredes ham — atter en ret maadelig — Tekst af Planché, bearbejdet efter Wielands Digtning, og Weber, der nylig havde skrevet de mismodige Ord: „For Tiden falder der mig slet intet ind og det forekommer mig, som havde jeg aldrig komponeret noget. Naar alt kommer til alt er de Operaer vel slet ikke af mig!“ — han fik nu for en Tid ny Livskraft i Haab om at vinde ny Ære og tjæne Penge til — sine Efterladte. Først lærte han sig med stor Energi Engelsk for korrekt at kunne behandle Teksten, dernæst tog han fat paa Kompositionen. Denne skred kun langsomt frem; dels Sygdomsanfald, dels andre Forstyrrelser traadte i Vejen, saaledes Opførelsen af *Euryanthe* i Berlin, for hvilken Weber havde kæmpet Aar igennem mod Spontinis Rænker[1]). Opførelsen blev en Triumf for Weber, den største *Euryanthe* havde fejret, men Weber vendte tilbage til Dresden, „skrækindjagende forandret“. Med febrilsk Iver — han følte alt Døden i sine Fodspor — stræbte han at blive færdig med *Oberon*-Partituret. Helt lykkedes det ikke; der var endnu nogle Numre tilbage at komponere, da Weber i Februar 1826 maatte tage den vemodige Afsked fra Caroline og dødsmærket som han var begive sig paa den lange Rejse, hvorfra han ikke skulde vende levende tilbage. Han rejste over Paris og her blev han Genstand for megen Hyldest fra de berømte Mestres Side, hvem han besøgte; mest satte han Pris paa Cherubinis Anerkendelse, men ogsaa Rossini[2]) viste en næsten overdreven Elskværdighed mod Weber, og disse to Mænd mødtes venskabelig, der, som Jullien fremhæver det, ikke blot var Modstandere i Kunsten, men ogsaa fuldstændige Modsætninger i deres Væsen og Kaar. Endnu formaaede nogle Operaforestillinger, navnlig *Den hvide Dame*, hvilken Weber jo i høj Grad beundrede, at fængsle ham en kort Tid i Paris; men

[1]) Jfr. herom Spitta: Spontini in Berlin i *Zur Musik* og Adolphe Jullien: Weber en Paris, i *Paris dilettante.*

[2]) Rossinis Anskuelser om Weber var ikke just anerkendende, men ganske karakteristiske. Han udtalte en Gang: „Der er meget smukt deri, men Idéerne er ikke længere end min Tommelfinger“, og overfor Berlioz erklærede Rossini, at han fik Mavepine af Webers Musik.

han hastede nervøst mod sit Maal og naaede London, hvor han modtoges paa det mest smigrende og, allerede forinden *Oberon* var opført, var Genstand for Publikums største Opmærksomhed.

Oberon opførtes d. 12. April 1826 og modtoges Nummer for Nummer med stormende Bifald. „Hr. von Weber blev modtaget med en Varme, der sjælden, maaske aldrig, er blevet overtruffet i et Theater", skriver et Fagblad. Men i Længden holdt denne Begejstring sig ikke. Den maadelige Tekst, en Sammenhoben af forskellige Billeder uden dramatisk Udvikling eller Spænding, bidrog til at svække Interessen, men største Aarsag var vel den, at man af *Jægerbrudens* Komponist havde ventet sig mere lidenskabelig og gribende Musik end den ny og fremmedartede, han havde skrevet til *Oberon*, der havde sin Styrke just i det sarte og yndefulde. Kritiken havde ogsaa overfor *Oberon* paa rede Haand de evige, udødelige Ord: Der var ingen Melodi deri!

Endnu naaede Weber med en Kraftanstrængelse at dirigere en Koncert, der dog ikke heller gav det forventede Udbytte. Sygdommen nedbrød ham mere og mere, en Benefice-Opførelse af *Freischütz* maatte han opgive. De sidste pinefulde Dage tilbragte han stadig opfyldt af en feberagtig Iver for at bryde op og rejse hjem, hvad hans svindende Kræfter imidlertid ikke tillod. Den 5. Juni 1826 om Morgenen fandt Vennerne ham død i Sengen.

Webers Begravelse i London fandt Sted med al Pragt som „en fyrstelig Persons"; langt betydningsfuldere var dog den Mindefest, ved hvilken hans Lig i 1844 paa Rich. Wagners ivrige Initiativ overførtes til Dresden for at begraves der. Wagner holdt da den Tale, der er blevet berømt ved sin varme Følelse og rhetoriske Pragt, den i hvilken Webers nationale Betydning fastslaas med disse Ord: „Se, nu lader Britten dig vederfares Retfærdighed, Franskmanden beundrer dig, men elske dig kan kun Tyskeren: for ham er du en skøn Dag i hans Liv, en varm Draabe af hans Blod, et Stykke af hans Hjærte!"

Disse Wagners Ord rammer noget meget centralt i Webers Kunstnerpersonlighed. Som alt fremhævet var Webers Sans for og Kærlighed til det nationale i Musiken og hans Bestræbelser for at hævde det ejendommelig tyske meget fremtrædende. Hans Krigssange avles af Frihedskampene, hans *Freischütz* springer lige ud af

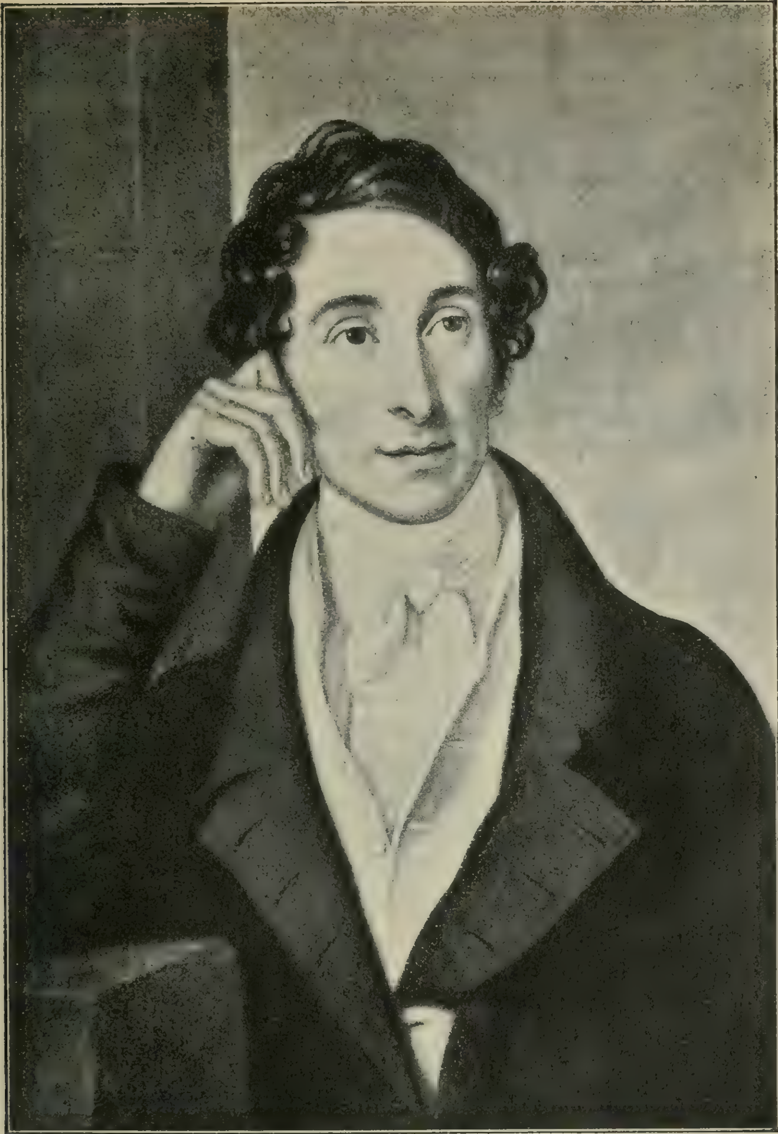


Fig. 112 Carl Maria v. Weber (efter Breda).

gammeltyske Æventyr og Viser. Det særlig tyske er her ikke just (som hos Beethoven) Stemningsdybde og Idérigdom; det bør søges i den sværmeriske følelsesfulde Tone, i hvilken det tyske „Gemüth“

ret strømmer ud, i den sagnagtige Klang, i den poetiske Skildring af den natlige Skov, hvor Bladene skælver i Maanelyset og et fjærnt Horn klager, medens en ung og ren Pigesjæl fra sit stille Kammer synger sin Kærlighedslængsel og Kærlighedsfryd ud i Nattens Tysthed. Og speciel tysk romantisk er den Gru for Naturens hemmelige Kræfter, der kommer frem i Ulvesvælgscenen i *Jægerbruden* og paa den anden Side den stolte Middelalder-ridderlige Klang, som lyser fra *Euryanthes* Partitur, bebudende *Lohengrins* og *Tristans* Toner. Fordi Weber saa levende repræsenterede de to Idéer, der var oppe i Tiden, det nationale og det romantiske, blev han ogsaa den tyske Komponist fremfor nogen, og hans Værker eller i alt Fald hans Hovedværk, gik hurtigere end noget Værk hidtil fra Scene til Scene i Tyskland og Østrig. Gennem den Modsætning, der forhen altid — omend mere eller mindre fremherskende — havde bestaaet mellem nord- og sydtysk Musikliv og Musikopfattelse, slog Webers Opera saaledes en tyk Streg.

Hvad Wagner i varme Ord anfører som Webers høje Ros, det betegner Ludwig Spohr, Webers Samtidige og tildels romantiske Medkæmper, saaledes at Weber „skrev for den store Hob“. I dette Udsagn, der er ment som en Spot, ligger i Virkeligheden en Anerkendelse og Forstaaelse af, hvad Weber vilde og formaaede. Han betragtede det netop som sin Mission at synge for hele det tyske Folk. Han, den „farende Sanger“, som han var i sine unge Aar og til en vis Grad vedblev at være alle Dage, fandt ingen Tilhører for ringe, og han begærede ikke at hyldes som Lærd af de Lærde saa meget som han ønskede at skrive Musik, der kunde bevæge og begejstre den store Mængde. Derfor søgte han helst sit Publikum i Theatret, og dér lykkedes det ham ogsaa bedre at faa det i Tale end i Koncertsalen. Og derfor dyrkede han saa lidt den mere eksklusive Kammermusik eller han gav den et letfatteligt og ofte salonmæssigt Tilsnit.

Nu vil man imidlertid lægge Mærke til, at Weber trods sin nationale Begejstring, trods sin geniale musikalske Gengivelse af det specifik tyske, alligevel kun faa Gange valgte sig et egentlig tysk Stof, forsaavidt større Arbejder angaar kun den ene Gang i *Freischütz*. Snart er han ved det provencalske Hof (*Euryanthe*), snart i en spansk Zigøjnerlejr (*Preciosa*), nu i et klassisk Æventyrland (*Oberon*), nu i Tyrkiet (*Abu Hassan*), ja selv til det i Musikens Verden sjælden opdukkende kinesiske Land fører han os (*Turandot-Ouverture*).

Og al denne Musik har Weber formaaet at give sin særegne efter Stoffet passende Kolorit, ligesom han har skrevet særegen farvet Klavermusik i sine *Polonaiser* og *Mazurkaer*.

Dette peger hen paa den anden bevægende Faktor i Webers Kunst: Romantiken. Det var just efter den litterære Romantiks Mønster at søge Poesien i fjærne Landes Digtning. Ligesaavel som Romantikens Forfattere oversætter og efterligner spanske, italienske, engelske og skotske Poesier, ligesaavel kan Weber som Romantikens Musiker vende sig mod fjærntliggende og fremmedartede Sujetter og dog vedblive at være tysk Musiker. Og ligesom Digterne gød over deres Vers et nyt og ejendommeligt Skær ved at benytte de særegne Former de fandt, mest i Sydens Digtning, saaledes stræbte Weber — og det med endnu større Energi og Held — at lade Tonedigtninge træde frem i et saadant ejendommeligt farverigt Klædebon. Om musikalsk Lokalkolorit kan man kun undtagelsesvis tale i den tidligere Musik. Ganske vist er der nogen tyrkisk Farve over *Bortførelsen fra Seraillet* og over Afsnit af *Athens Ruiner*, og ganske vist findes der i *Figaros Bryllup* en „spansk“ Dans (en Fandango), men hvor møder vi iøvrig den spanske Kolorit i denne Opera eller i *Don Juan*? Først hos Schubert og hos Weber findes Lokalkoloriten som en fremherskende Egenskab, og hos Weber er den mest broget og prægende den større Del af hans Produktion.

Denne Lokalfarve beroede dels paa Benyttelsen af originale Folkesange-Motiver (som i *Preciosa, Oberon, Turandot*), dels paa en aandfuld Efterligning af de nationalt ejendommelige melodiske Former og Rytmer; og i ganske særlig Grad opnaaede Weber den stærke og brogede Farvepragt ved den geniale Maade, hvorpaa han benyttede Orkestret. Som alt foran omtalt føler og tænker Weber orkestralt, i endnu højere Grad end Schubert, hans Musik er uadskillelig fra Orkestret (selv i sin Klavermusik „instrumenterer“ han) og den taber væsentlig, langt mere end f. Eks. Beethovens, ved at skilles derfra. Webers Evne paa dette Felt, hvor han tildels var uden Forbilled, er beundringsværdig. Ikke blot har hans Orkester en Glans, Pragt og Sving, der endog kan holde hans svagere Ting i Live, men genialt fremdrager og udnytter han hvert enkelt Instruments Ejendommelighed: med Valdhornet maler han Skovens Dunkelhed og Romantik, med Klarinetten (hans Yndlingsinstrument) ligesom „et fjærnt Klageraab, som Vinden blæser bort ind i Skovdybet, en jomfruelig Sang, der synes at udaande en sky Bebrejdelse mod

Himlen" — som Berlioz skriver om den berømte Klarinet-Solo i Ouverturen til *Jægerbruden* — med Træblæseinstrumenterne gengiver han Alfernes puslende Færd, med Strygernes dybe Summen Vindens Viften i Løvet, og endelig lader han Blikinstrumenterne i smældende Fanfarer klinge ved det festlige Ridderspil. —

Weber besad som Romantiker en stærk Tro paa Geniets særlige Værd og Forrettigheder, og han ejede kunstneriske og personlige Egenskaber, der lod ham vinde endnu videre frem end Beethoven i Kampen for Musikerens samfundsmæssige Stilling. Hans Musik naaede som Operamusik, som national og som i det Hele letopfattelig ud til større Kredse end Beethovens; hans Væsen var trods udprægede Ejendommeligheder, trods Ungdomsaarenes Sværmen og Stormen uden den Beethovenske Ruhed og skarpe Kantethed; han besad en grundig Dannelse, Verdensklogskab og Erfaring, han havde et fint og vindende Væsen, han førte Pennen saa elegant og vittigt, at han, som den første Musiker, vandt sig en Art litterær Position, og han var (hvad ikke mindst i Tyskland gælder en god Del) af adelig Byrd. Saaledes var han elsket af den store Mængde og efterhaanden agtet og velset i de fine Kredse. Gennem sin Kunst og Personlighed bidrog han til at gennemføre det Omslag i Synet paa Musikeren som Personlighed, som alt Beethovens Gærning havde begyndt.

I noget direkte Forhold til de romantiske Forfattere traadte Weber ikke; med Tieck kom han i Dresden i nogen, om end ikke særlig venskabelig Forbindelse, og det er ejendommeligt at se, hvor liden Forstaaelse de romantiske Forfattere havde af den kunstneriske Forbundsfælle, de kunde have haft i Weber; Mænd som Platen og Fouqué udtalte sig ganske overlegent om *Jægerbruden*. Denne ringe Interesse for en romantisk Operas Fremkomst hos de romantiske Digtere kan dog forsaavidt forstaas, som disse selv i det hele og store besad ringe Ævne for dramatisk Digtning. I denne Henseende rager Weber højt op over de litterære Romantikere, hos ham fandtes det dramatiske Blod, det ildfulde Temperament, den lykkelige Ævne til sikkert at fremkalde den rette Stemning, til med knappe Midler at give Scenen Liv og Farve og til at skrive Musik, der let opfattes og derfor straks slaar ned, og som dog er sund og af ægte Kunstværd. Webers Musik som saadan er maaske knap saa romantisk som Spohrs med dens følsomme, vagt udglidende Præg, men i Stofvalget viser han sig altid som fuldblods

Romantiker, — men heldigvis ogsaa som fuldblods Dramatiker. Og selve Stoffet inspirerer ham og omfattes af hans dramatiske Sans Naar det som i *Jægerbruden* er fuldt af Poesi og Romantik. river det ganske Weber med, og hans Musik naar — bortset fra enkelte Fejlgreb — op mod Mesterskabet. Men selv naar Stoffet som i *Euryanthe* er uklart, flovt og unaturligt, kan han dog begejstres for de romantiske Drag deri.

Denne „store“ Opera er forbleven en „litterær“ Opera; paa Scenen fangede den aldrig hidtil Liv og vil heller næppe nogensinde gøre det. Men i Musikens Historie har den spillet en betydningsfuld Rolle og Studiet af den frembyder stor Interesse. Ti rent bortset fra de Skønheder, den indeholder — gennemgaaende af et ædlere Præg end Webers Musik ofte besidder — findes i denne Opera Spirerne til den tidligere Wagnerske Opera. I denne Opera har Weber nedlagt et større og æsthetisk set vægtigere Arbejde end i nogen anden. Han har her skabt en ejendommelig Stil, og virkelig givet Operaen nye Fremtidsmuligheder: den nøje Sammenslutning af Tekst og Musik, den frie reciterende, dramatisk udtryksfulde Stil i Modsætning til de afsluttede Arier og det malende og selvstændig arbejdende Orkester, i hvilket han bringer en Art Ledemotiver til Anvendelse, og ved hvilket han gennem en dristig Brug af Dissonanser med hidtil ukendt Energi skildrer de dæmoniske Karakterers Natsider. Alt dette er Kim, der senere fik Vækst hos Wagner første Gang i *Lohengrin*, for hvilken Opera *Euryanthe* ogsaa i selve Stoffet var forbilledlig (Euryanthe, Eglantine og Lysiart = Elsa, Ortrud og Frederik af Telramund). Men fordi Weber saaledes i mange Enkeltheder bebuder Rich. Wagner, tør man dog ikke uden videre betegne ham som dennes Forgænger. I Hovedsagen var nemlig Webers Syn paa Operaen det samme, som de hidtidige Komponisters; de Tanker om et „Gesammtkunstwerk“, som ogsaa kommer frem i hans Skrifter, og som man vistnok har tillagt for megen Vægt, er ialfald nærmest praktisk-theatermæssige, ikke Udtryk for en væsentlig ny Kunstanskuelse. „Medens det for Wagner drejer sig om at skabe et Drama ud af Musikens Aand, gælder det for Weber om at skabe en Opera ud af Theatrets Aand.“ (Max Graf i „Musik im 19ten Jahrhundert“.)
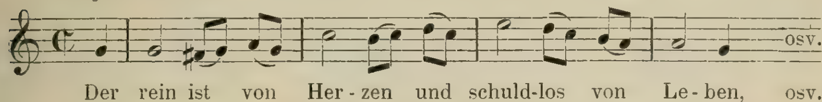
I *Oberon*, der, uagtet Operaen kun bestaar af store Tableaux uden dramatisk Sammenhæng, er noksaa scenisk virksom, kunde Weber kun i ringe Grad udvikle og uddybe de i *Euryanthe* ned-

lagte musikdramatiske Idéer. Den maadelige, splittede Tekst, de triste Forhold, under hvilke Kompositionen blev til, Hensynet til det engelske Publikums Smag og Krav — alt hindrede ham deri. Hans Musik formede sig til en Række tildels ikke omfangsrige — undertiden lidt blege, men oftest livfulde, sceniske Billeder uden stærk dramatisk Karakter eller indre Sammenhæng. Men han fremtryllede i dette Værk — atter i Romantikens Aand — en i Musik omtrent ukendt — hidtil kun af Schubert anet — Verden: Naturaandernes, særlig den fine, sarte Alfeverden. *Oberon*'s Alfemusik er blevet Forbilled for talrige Musikeres, først og fremmest for Mendelssohn, der i sin *Skærsommernatsdrøm*-Musik vistnok uddyber baade i motivisk og orkestral Henseende, hvad Weber lige har skitseret, men som dog næppe var naaet tilnærmelsesvis saa langt som sket, om han ikke havde haft denne geniale Forgænger. Og ligesom Weber her først betraadte en ny Vej og vandt nyt Land, saaledes har han opdaget Skovens Romantik og givet den musikalsk Udtryk, og det ikke blot dens natlige Gru og varselsrige Mystik, men ogsaa dens morgenfriske Kølighed, i hvilken Jægerhornene klinger og kalder ud til et frit og muntert Liv — ude i den vide, den „forunderlige“ Verden. Hvilken Betydning skulde denne nye Naturskildring ikke faa for de følgende Komponister, lige ned til Wagner (*Siegfried*)!

I Skildringen af de fantastisk-dæmoniske Skikkelser var Weber en Mester. Hans levende dramatiske Fantasi skabte dem paa en Gang troværdige — og utvivlsomt troede Weber som ægte Romantiker i Undfangelsesøjeblikket paa disse Skikkelser — og dog omgivne af et vist Æventyr-Skær, der ikke lader dem forskrække altfor meget. Dog saa dyb og saa fin i Enkeltheder som Mozarts Karakterskildring er Webers ikke. De fleste af hans Skikkelser — baade de dæmoniske og de blide, gemytrige — er nærmest genialt skitserede; de er beregnede paa at virke fra Scenen, og det gør de; men udviklingsdygtige, flersidige som Mozarts er de ikke. Snarere har de som Glucks Skikkelser deres Styrke i Ensidigheden. Kun i *Euryanthe* trænger Weber dybere ind i Karaktererne, og viser os hemmeligere Kroge i deres Indre.
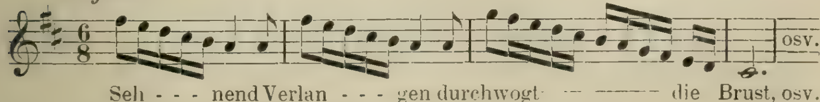
Men man maa derhos ikke overse, at Weber trods sin romantiske Vellyst ved Skildringen af dæmoniske Skikkelser og ræddelige Situationer dog i sit Hovedværk *Jægerbruden* lader sin Fantasi male al Uhyggen paa den solide Baggrund af det hyggeligt borgerlige Jægerhus. Her samles til Slutning i Glæde og Gammen alle Ope-

raens gode Personer — efterat Ulvesvælgets Rædsler er besejrede og glemte som natlige, stygge Drømme, der uden altfor megen Kamp viger for den Idyl, som de gode Elementer hjælper til at skabe. I idel Tilfredshed kan denne Opera, der har kaldt saa megen fantastisk Gru til Live, ende med det folkeligt trallende, ganske sorgløse Motiv (med den ligeglade Tekst-Deklamation):

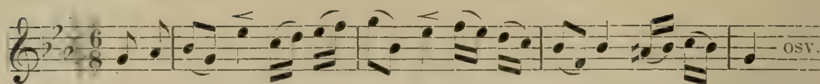


Utvivlsomt har dette fremtrædende borgerlige Moment i Webers romantiske Sangspil meget bidraget til at bringe det saa nær til hans Landsmænds Hjærter; ti disse var vel, som Tiden bragte det med sig, romantiske og patriotiske af Anskuelse, men dybest inde ret spidsborgerlige og ret fri for Fantasi-Udskejelser. Og den borgerlige Grundtone, der her møder os som en forædlet Udgave af det ældre tyske Sangspil, er da ogsaa blevet fastholdt og har stadig været yndet, saaledes som den efterhaanden fremtræder i **Marschners**, **Lortzings** og endnu fleres sceniske Værker.

Det var fra Scenen, at Webers Musik øvede sin tændende Virkning, dens Komponist var en genial Natur, et ildfuldt Temperament, en begejstret Kunstner. Men saa sprudlende hans dramatiske Fantasi end næsten altid er, kan hans egentlig musikalse Opfindsomhed ofte synes ringe. Hans Virkemidler er ret ensartede — den formindskede Septimakkord, som han saa at sige er Opfinder af, bruger han til Overmaal — hans melodiske Idéer er overordentlig ujævne; Side om Side med dybt følte, skønne og ægte Melodier staar andre, der falder trivielle eller endog (navnlig de lystige, ti Weber besad ringe Humor) helt platte. Ja, det særegne møder os, at Weber ikke er langt fra at anslaa samme melodiske Tone som sin erklærede Antagonist Rossini. Eksempelvis kan nævnes Slutningen af *Euryanthes* 1. Akt med Euryanthes:



eller Aennchens (*Jægerbruden*):



I saadanne Tilfælde bryder Weber, der ellers besidder Dramatikerens Sans for den rette virkningsfulde Deklamation, sig fejl om Prosodiens Love!

Dog, overfor Webers store almindelige Betydning som dramatisk Komponist har slige Pletter paa hans Værk mindre at sige. Naar man derimod betragter hans øvrige Produktion, da nødes man mere til at give de talrige Røster Ret, der kan samles i Hauptmanns lejlighedsvise Udsagn: „Der er altid noget dilettantisk ved Weber, derfor er det urigtigt at sætte ham i første Række“.


Fig. 113. Weber-Karikatur.

I Webers Instrumentalmusik spiller det en langt større Rolle, at hans Studier ikke havde været særdeles grundige, at hans naturlige musikalske Kilde ikke er synderlig dyb, at hans Ævne for den klare, kunstneriske Udarbejdelse er forholdsvis ringe, og at hans Smag ikke er den mest luttrede. Han vover sig ikke ret ofte til Kammermusikens fine og fordringsfulde Genre, men sker det, anslaar han en salonagtig, populariserende Tone, der i vort Øre klinger lidt tarvelig og saare gammeldags. Beethovens Kunst, som Weber delvis manglede Forstaaelsen af, har ikke sat mange Spor i hans Værker, og pudsigt er det at lægge Mærke til, hvorledes den musikalske „Zopf“, som Weber ivrig bekrigede, mangen Gang stikker frem i hans egne Instrumentalværker.

Kun Webers Klavermusik har større Værdi og Betydning. Disse Klaververker, der strækker sig gennem hele Webers Liv, omfatter fire Sonater og en firhændig Sonate, to Koncerter, det føromtalte *Koncertstück i f-moll*, samt mindre Kompositioner som den berømte *Aufforderung zum Tanze, Polonaiser, Polaccaer*, Variationer etc. Hellerikke i disse Kompositioner spores meget til, at de ere skrevne sam-

tidig med Beethovens Sonater og Koncerter; men de danner desuagtet et selvstændigt Led i Klavermusikens Udvikling.

Weber var selv en ypperlig Virtuos, og efter sit Naturel gik han ogsaa i denne sin Egenskab ud paa at tiltvinge sig Opmærksomheden ved nye, overraskende Virkninger. Hans Spils Ejendommelighed karakteriserer Weitzmann saaledes: „Han havde i sin Magt et *Crescendo*, der fra det svageste *Piano* svulmede op til det højeste *Forte* gennem alle Stigningsgrader, saaledes at Tilhørerne uimodstaaelig reves med". Tydeligst er denne hans Spillemaade nedlagt i *Koncertstück* i den magtfulde Indledning til den stormende *Allegro appassionato*. Dette er i Virkeligheden typisk for Webers Kunstnerpersonlighed. Hans ildfulde Temperament, for hvilket *con fuoco* og *appassionato* er Yndlingsbetegnelser, vil have Tag i Tilhøreren og uimodstaaelig rive ham med" og hin dynamiske Virkning er ham et ypperligt Middel. Saadanne musikalske Stigninger var jo i høj Grad bestemmende for meget af Beethovens Kunst, og de havde hos ham en langt dybere Betydning end hos Weber. Men paa denne Tid, da hverken Schuberts eller Beethovens Klaverværker var trængt ret langt ud i Publikum, blev det dog nærmest Weber, som satte disse Virkninger ind i Klavermusiken, ligesom han opfandt nye Klangvirkninger, fuldere, rigere, mere duftende, end man ellers kendte det paa hin Tid." Sligt var aabenbart for Orkestervirtuosen Weber ikke blot Middel, men ofte selve Maalet. Og Dramatikeren Weber søgte derhos at overføre sin sceniske Musiks Ejendommelighed paa Klaveret. Det var ikke hans Sag strængt at holde sig i de klassiske Former, hvilke han udvortes set benyttede sig af (Sonater og Koncerter), ej heller at yde saadant kunstnerisk „Arbejde", som hine Mestre havde gjort det. Men han satte isteden derfor en vis „ridderlig" *schwungvoll* Stil — vi har set, hvorledes Dussek bebudede dens Komme — han søgte at male romantiske Billeder, at udtrykke et følsomt Sværmeri, og han overførte paa Klaveret gribende, udtryksfuldt deklamerede Melodier, der øjensynlig var undfangne i en Dramatikers Fantasi. Paa denne Maade skabte Weber en ny Klaverstil.

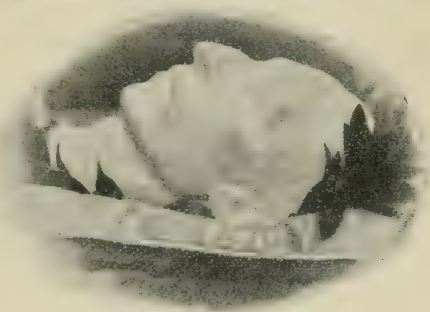


Fig. 114. Webers Dødsmaske.

der fik sin Betydning for en Chopins og Liszts Kunst. og han opdyrkede en glimrende, glansfuld Teknik, der gik i lige Arv til en Mendelssohn. Men han formaaede sjældent at holde sig paa Højde med sine Intentioner. Musiken bruser op med en smittende Fart og Begejstring. Men snart slaar Fantasien ikke længer til; Kunstnerhaanden har ikke fast Greb om Stoffet; den ædle Vin, der straks sprudlede saa højt. har mistet sin Kraft og stimulerende Evne. Med skinnende Passageværk, der dog kun interesserer ved sin Vanskelighed og med lidet sigende eller lapset flotte Motiver søges da ikke altid med Held reddet, hvad endnu reddes kan. Det er saaledes ikke væsentlig paa Grund af deres indre Værd, men paa Grund af de udvortes Nyvindinger i Retning af Klaverstil og -teknik, at Webers større Klaverkompositioner — af hvilke nu kun *As-dur*-Sonaten og Koncertstykket høres — indtager en mere fremskudt Plads i Musikhistorien.

Ved Siden heraf har Weber i mindre, i nobel Salonstil skrevne Stykker jævnsides med Schubert forberedt en hel Genre i Klavermusiken. I disse Stykker, der, ofte holdte i Danserytme (*Aufforderung zum Tanze* er typisk for dem), udfolder en graziøs, næsten koket Elskværdighed. føler Weber sig nok saa vel tilpas og selvsikker som i de store, klassiske Former. Hans Romantik gav sig atter her Udslag i Trangen til at fremtrylle en egen Kolorit, og navnlig Benyttelsen af de polske Danserytmer fik Betydning for den fremtidige Klavermusik.

Næst efter Weber staar Louis Spohr som den tyske romantiske Operas mest fremtrædende Repræsentant. Men Forskellen mellem de to Musikeres Personlighed og Frembringelser er ikke desmindre betydelig. Medens Weber var Romantiker af Temperament, var Spohr det nærmest ifølge æsthetisk Reflektion, medens Weber var født Dramatiker, blev Spohr dramatisk Komponist i Kraft af en Viljesakt, i Virkeligheden flød det dramatiske Blod kun tyndt i hans Aarer. Webers Væsen var karakteristisk ved en expansiv Livfuldhed, ved Ild og Energi, men var ikke frit for Overfladiskhed, Spohrs derimod besad en selvbeskuende Ro og Harmoni, der grænsede til Flegma, og en Begrænsning, der ikke var fjærn fra Bornerthed. Men Spohr var ligesom Weber grebet af den

national-romantiske Bevægelse, han var varm for de ulmende Frihedsidéer og han var opfyldt af en ædel Bestræbelse for at virke for den tyske Kunst, medens han som Weber — i alt Fald i Principet — bekæmpede det ved Rossinis Triumf genopstandne Italiener-Herredømme. I sit korte Liv udrettede Weber paa dette Omraade med sin geniale Natur langt mere end Spohr, der levede længe, men ikke som skabende Kunstner fik Geniets Gave. Dog, ogsaa ved denne sidste maa vi dvæle et Øjeblik i Fremstillingen af den tyske Operas Historie.

Louis Spohr[1]) fødtes d. 25. April 1784 i Braunschweig. Hans Fader var Læge og begge Forældrene var musikalske; da han ogsaa selv tidlig viste Musikanlæg, fik han Undervisning i Violinspil. Samtidig begyndte han at komponere. og Faderen lagde megen Vægt paa, at han drev sine Studier grundigt og systematisk, hvilket havde stor Betydning for hans fremtidige Kunstnervirksomhed og væsentlig bidrog til at adskille denne fra Webers. Det var dog nærmest Violinspillet, der blev dyrket i disse Spohrs Ungdomsaar. Virtuosløbebanen stod som Maalet. I Aaret 1802 rejste Spohr da, i Følge med Violinisten Franz Eck, paa Kunstrejse til Rusland, hvor han spillede sin 1ste Violinkoncert (op. 1), der i høj Grad var paavirket af Rode, hvilken berømte Violinist Spohr senere traf i Braunschweig og længe betragtede som sit Forbilled.

Ruslandsrejsen og de senere følgende til de store tyske Byer som Berlin (hvor den trettenaarige Meyerbeer assisterede Spohr), Dresden og Leipzig fastslog Spohrs Ry som Violinist, ja han taltes alt af Kritiken med blandt de ypperste samtidige Virtuoser paa dette Instrument. Det var imidlertid ikke Spohrs Tanke at nøjes med dette Ry, og da han 1805 kom i Spidsen for Hertugen af Braunschweigs Orkester, benyttede han ivrig den gode Lejlighed til at fortsætte sin Kompositionsvirksomhed med større Arbejder end Violinmusik[2]).

Hans første Opera *Die Prüfung* opstod i det følgende Aar, men hverken denne eller hans næste Opera *Alrune* naaede at blive opført paa Theatret. Dette blev derimod Tilfældet med *Der Zweikampf mit der Geliebten*, der kom frem i Hamburg 1810. Imidlertid havde Spohr fortsat med sine Kunstrejser og med sine Violinkompositioner (de seks første af Koncerterne var skrevne paa dette Tidspunkt), han havde indstiftet de ejendommelige tyske Musik-Fester (i Frankenhausen 1809) og komponeret sin første Symfoni for en følgende Musikfest (1811). Sin overlegne Stilling som udøvende Kunstner og som Komponist stadfæstede han det følgende Aar, da han optraadte i Wien, hvor han besejrede selve Pierre Rode og med meget Held fremførte sine egne Kompositioner. Følgen heraf blev hans Engagement som Orkesterdirigent ved „Theater an der Wien". I denne sin Egenskab kastede Spohr sig paany over Operakomposition og skrev sit første bekendte sceniske Arbejde, *Faust*, der dog paa Grund af Forholdene ikke kom frem i Wien, men først 1816 i Prag[3]).

[1]) Jfr. Spohrs Selvbiografi 2. Bd. (1860—61), Malibran: Louis Spohr (1860), Schletterer: Louis Spohr i *Sammlung musikalischer Vorträge* (1881), Ludwig Nohl: L. Spohr (Reclam).

[2]) Samtidig ægtede Spohr Dorette Scheidler, en ypperlig Harpespillerske, og med hende optraadte han fremtidig paa sine Koncerter, ligesom hans Ægteskab har fremkaldt en Række Kompositioner, for Violin og Harpe.

[3]) Jfr. Otto Neitzel: Führer durch die Oper. I_2, pag. 2, Noten.

Stoffet til denne Opera var hentet direkte fra Folkesagnet, uden Hensyntagen til Goethes Omdigtning. Og det romantiske Æmne, der var væsentlig forskellig fra den tidligere Operas Sujetter, vakte straks Opmærksomhed. *Faust* var i Virkeligheden det første Udslag paa Operascenen af Romantiken, og Operaen gik sin glimrende Gang over talrige tyske Scener. At *Faust* dog ganske fordunkledes af *Jægerbruden*, kan ikke mere forundre, saalidt som at den nu helt er gaaet i Glemme. Der er nemlig i denne Opera — ligesom i Spohrs hele Produktion — en vis Modsigelse mellem Stof og Behandling. Mozart stod for Spohr som Mønstret, og hans klassiske Harmoni og Formskønhed mærkes stærkt, altfor stærkt i Spohrs „romantiske“ Opera. Meget af denne er nu ganske forældet, andetsteds klinger vel en vis Lidenskabelighed, Varme og Djærvhed igennem, men ingen dramatisk Fantasi, ingen skarp Karakteristik — hvor mat og ubetydelig staar ikke Mefistofeles Skikkelse? og hvor almindelig er ikke Faustfiguren? — Trods megen god og smuk Musik i dette Partitur besad Operaen som saadan ingen Livskraft.



Fig. 115. Louis Spohr.

Opholdet i Wien bragte Spohr i nærmere Forbindelse med Beethovens Musik og Person. Medens Spohr ubetinget anerkendte de tidligere Beethovenske Værkers Fortræffelighed og navnlig var fuld af Beundring for Kvartetterne op. 18, hvilke han havde væsentlig Fortjæneste af at skaffe Udbredelse udenfor Wien, stoppede hans Forstaaelse allerede op ved den anden Periode — *c-moll*-Symfonien bedømte han meget haardt — og overfor den tredje Periode havde

han kun de mest fordømmende Ord: Finalen af den 9de Symfoni finder han saa monstrøs og triviel, at han ikke forstaar, at en Mand med Beethovens Geni har kunnet skrive den — ja, han viger i Selvbiografien, I. p. 202, ikke tilbage for den kraftige Ytring, at Beethoven manglede æsthetisk Kultur og Skønhedssans. Maaske var det Spohrs Ulykke, at han havde for meget af det, han kalder „æsthetisk Kultur“! — Det personlige Forhold mellem de to Komponister var trods alt venligt, om end ikke særlig intimt.

Spohr forblev i Wien til 1815. De følgende Aar af hans Liv var atter Vandreaar. Gennem Tyskland og Schweiz drog han til Italien, hvor han modtog et stærkt og usympathisk Indtryk af Rossinis Musik og hvor han komponerede og spillede sin 8de Violinkoncert, den saakaldte „Sangscene“ (*In modo d'una Scena cantante*); endnu besøgte han Holland og blev efter sin Hjemkomst Kapelmester i Frankfurt a. M. (1817). Her opførte han sin næste Opera: *Zemire und Azor* — nærmest skrevet i Sangspilstilen, en Opera, der ikke heller var stærkt dramatisk og næppe en Gang besad den Lidenskab og Flugt, der udmærkede Partier af *Faust*, men som ved sin blide, noget sødladne Melodiøsitet og sine taknemmelige Sangpartier, der, som han selv tilstaar i sin Selvbiografi, er paavirkede af den Rossiniske Manér, gjorde megen Lykke og spilledes i talrige tyske Byer.

Fra Frankfurt gjorde Spohr en Kunstrejse til England og opførte paa det Londonske *Philharmonic Societys* Indbydelse forskellige ældre og nyere Kompositioner. Hans Musik faldt i høj Grad i Englændernes Smag, han syntes en Tid lang nok saa populær blandt dem som blandt sine Landsmænd.

Skønt Webers *Freischütz* havde sit Udspring i den samme Romantik som Spohr hyldede, og uagtet Weber med denne sin Opera slog et afgørende Slag for den nationale Kunst, for hvis Fremgang ogsaa Spohr stred, vilde denne dog langtfra erkende Berettigelsen af det Held, der fulgte Weber. Tværtimod, han udtalte sig, som vi har set, meget nedsættende om Værdien af hans Opera; og da man ikke tør tro, at det just var Brødnid og Skinsyge, der dikterede disse Udsagn, staar de som det mest talende Vidnesbyrd om Forskelligheden i disse to Romantikeres Personligheder og Anskuelser, og om Spohrs mærkelige Mangel paa Ævne til at vurdere sine store Samtidiges Gærning efter Fortjæneste.

Foreløbig kom Spohr til personlig at skylde Weber Tak. Det var nemlig paa dennes Anbefaling, at Spohr modtog Udnævnelse til Kapelmester i Kassel (1822), en Stilling han beklædte Resten af sit Liv; men kort efter, 1823, udstedte han det „Opraab til tyske Komponister“, der er saa betegnende for hele hans æsthetiserende Kunstanskuelse og i hvilket han omtrent lige saa skarpt viser Front mod *Freischütz*- som mod Rossini-Enthusiasmen. I dette sikkert yderst velmente, men underlig naive Aktstykke hedder det: „Den længst forventede Tid synes nu kommen, da vort Publikum, træt af den sødlig-fade ny-italienske Musik begynder at længes efter en indholdsrigere. .... Selv i Italien, hvor Overmættelsen rigtignok maa have naaet den højeste Grad, er denne hidtidige Universalkomponists (Rossini) Kredit sunken dybt. .... Hensigten med disse Linjer er nu: at opfordre de tyske Komponister til ved stor og fornuftig Virksomhed at sætte sig i Besiddelse af Opera-Repertoiret og fortrænge alt fremmed, forsaavidt det er

indholdsløst. Den tidligere noget farlige Konkurrence fra fransk Side er nu forbi. .... Derfor op, I tyske Komponister! .... nu kunne vi vente, at ogsaa vore Anstrængelser ville blive belønnede med et godt Resultat. ....“ Men hertil knyttes saa nogle „Bemærkninger, der kunne komme unge Komponister til gode“, og deri tager Spohr bestemt Afstand fra den Weberske Retning. .... „Føler man Talent til at opfinde Folkemelodier, kan man ogsaa ved at blande dem ind virke paa Mængden og maaske faa den Glæde at høre sig selv paa Parader og Markeder og at leve længe i Lirekasserne. Musikens Værdighed maa rigtignok nødvendigvis lide derunder. Thi saa god en Folkesang i og for sig kan være, saa passer den dog ikke til den forædlede Musik i vore Theatre, fra hvilke Ølhussange lige saa godt bør være udelukkede som Ølhussprog og Ølhusspøg.“ Af Italienerne kan de tyske Komponister imidlertid intet lære, „deres sødlige Melodier og Strubekunster“ kan de ikke opfinde; Opraabet konkluderer da derhen: „Lad os altsaa blive ved det gamle“. „Et andet Spørgsmaal er det derimod, om vi Tyskere ikke en Gang skulde hæve Operaen som Kunstværk til større Enhed derved, at vi forvandlede Dialog til Recitativ. ....“

En velmenende og brav Kunstnersjæl taler ud af Stil og Indhold i dette „Opraab“. Men hvor filisteragtig og snæversynet en Aand! Og hvilket Fejlsyn at dekretere den ny-italienske og franske Operas Undergang paa dette Tidspunkt, da den beherskede og fremdeles Aar igennem skulde vedblive at beherske ogsaa de tyske Scener!

Manifestet stampede ingen Komponister frem. En vægtigere Støtte ydede Spohr den tyske Opera i sit samtidige sceniske Værk *Jessonda*, der viste sig at være hans bedste og mest livskraftige. Denne Opera var fransk, forsaavidt som Stoffet var hentet fra et Parisisk Boulevarddrama[1]), men den var romantisk, forsaavidt som dette Stof havde hjemme i et romantisk Indien, og Spohr havde da forsøgt paa Romantikernes Vis at give sin Musik et exotisk Præg. *Jessonda* var endvidere ny-italiensk, forsaavidt som „sødlige Melodier og Strubekunster“ ingenlunde var forvist fra Partiturets Blade, og den var endelig tysk, forsaavidt som hele Værket var behandlet med tung, grundig Alvor, med ærlig Hengivelse og med ægte Musiker-Dygtighed. Men noget virkeligt, fastsluttet dramatisk Værk blev *Jessonda* alligevel ikke — hverken Karakteristik eller Fantasi straaler os imøde fra Partituret — og end mindre en frugtbar Nydannelse paa Operaens Omraade til trods for de omtalte Recitativer, der vel nærmest er tænkt som en Formidling mellem det tyske Sangspil og den franske store Opera. *Jessonda* „har et noget dilettantisk Præg, ikke Musiken i og for sig, thi den gør overalt sin Mester Ære, men i den dramatiske Formning“ (Spitta). Operaen er et ædlere, lødigere Musikværk end Rossinis Operaer, men den betegner ikke et absolut

[1]) Jfr. Spitta: Zur Musik. p. 235 ff.

andet musikdramatisk Syn end den italienske Komponists, og i alt Fald hverken denne eller Spohrs andre Operaer har betydet det i Operaens Historie som Rossinis Værker, hvad absolut Værd man saa ellers vil tillægge disse.

Jessonda, der kom frem 1823, modtoges med stort Bifald, ja kappedes i manges Gunst med selve *Freischütz*; den opførtes rundt om i Tyskland og efterfulgtes allerede 1824 af de romantiske Operaer: *Der Berggeist*, *Pietro von Albano* (1827), *Der Alchymist* (1830) og endelig af den „store“ Opera *Die Kreuzfahrer* (1844). Ingen af disse Operaer havde dog blot tilnærmelsesvis den Værdi eller det Sceneheld som *Faust* og *Jessonda*.

Ved Siden af disse dramatiske Arbejder frembragte Spohr i denne Periode en Mængde Kompositioner: Oratorier som *Der Fall Babylons* og det bekendte, navnlig i England yndede *Die letzten Dinge* (1825), Symfonier som *Weihe der Töne* (1832), *Historische Symfoni im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*, *Irdisches und Göttliches im Mennschenleben* og *Die Jahreszeiten* (1850), foruden talrige Solo-Kvartetter og Dobbelt-Kvartetter, forskellig anden Kammermusik, deriblandt Nonetten, en Del Sange for enkelte Stemmer og for Mandskor.

Titlerne paa Symfonierne saavel som Titlerne paa en Violinkoncert *Sonst und Jetzt* og en Violinsonate *Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz* viser ret typisk, hvorledes Spohr som ægte Romantiker vilde give sin Musik et ganske særligt, egentlig udenfor dens Væsen liggende Indhold. Musiken skulde rumme ikke blot musikalske Idéer, men bestemte positive Idéer, poetiske og fint udtænkte. Dog, paa de musikalske Idéer skortede det for meget hos Spohr. Han besad i hvert Fald ikke Evne til at løse de Opgaver, som han stillede sig. I al denne Musik viser han sin store Begrænsning. Fin og klar, formfuldendt er den, men lidet fantasifuld, og med sin stadige Kromatik, sine glidende Melodier og ensformige Rytmer gør den et overordentlig monotont Indtryk. Allerede Schumann gjorde i Anledning af den Historiske Symfoni med Hentydning til Anekdoten om Napoléon den Store paa Maskeballet, opmærksom paa, at Spohr kunde forklæde sig saa meget han vilde, man kendte ham dog straks igen, og selv Spohrs begejstrede Elev Malibran skriver (om samme Symfoni): „Spohr kan gerne gøre sig Umage for at efterligne Händel, Bach eller Beethoven, han bliver dog altid ved at være Spohr — her som i Koncerten *Sonst*

und Jetzt, i hvilken han vilde gøre vore moderne Violinvirtuoser latterlige, er han stedse den samme.“ Malibran mener rigtignok hermed at have ydet Spohr den største Ros, men det er mere end tvivlsomt, om en saadan Mangel paa Forvandlingsevne og paa Udviklingsdygtighed kan kaldes et Fortrin, og i hvert Fald har Ensformigheden af Spohrs Musik gjort, at langt de fleste af hans Hundreder af *opus* er forsvundne for aldrig at komme til Live igen. Om Spohrs Betydning som Violinspiller og -Komponist vil der andetsteds blive Lejlighed til at tale; her skal endnu blot bemærkes, at naar ogsaa hans Kammermusik — i hvilken han ligeledes eksperimenterede: Dobbeltkvartetter, Nonetten — er gaaet ret hurtig i Glemme, da er Grunden den, at den altfor meget har været skrevet for Violinen som Soloinstrument. Det er ikke kvartetmæssig udarbejdede Stykker, men Solosatser for Violinen med Ledsagelse af de andre tre Strygeinstrumenter; tilmed er det musikalske Indhold, med hyppig Anvendelse af Spohrs Yndlingsrytme *Polacca*, ofte tyndt og overfladisk. Skønnest er i Reglen de langsomme Satser, i hvilke Spohrs selvbeskuende, lidt vemodig stemte Personlighed finder Udtryk i sødttungsindige Melodier, der undertiden kan minde om den af ham saa beundrede Mester: Mozart.

Som Spohrs Musik var hans Personlighed i fremtrædende Grad begrænset. Han kom efterhaanden til at indtage en udmærket Plads i Tysklands Musikliv; ingen Musikfest fejredes uden ham, ingen Konkurrence foranstaltedes, uden at man forsøgte at faa ham til Dommer. Og hans Ry var ikke meget mindre i Udlandet, særlig i England og Skandinavien. Men i sin Dom om og Forstaaelse af andre Musikeres Gærning var han forunderlig borneret — typiske er saaledes hans nedsættende Udsagn om Weber og om Beethoven — samtidig med at han paa Romantikernes Vis var i høj Grad selvbeskuende og selvskattende, hvad ikke mindst fremgaar af hans Selvbiografi. Men han var en ædel og ærlig Karakter; hans Domme dikteredes ikke af Nid, hvad f. Eks. hans levende Interesse for Rich. Wagners Ungdomsværk *Tannhäuser* viser. Uagtet han kun delvis sympatiserede med denne Musik, anede han dog det nye Geni deri og trods Modstand fra sin Fyrstes Side satte han Operaens Opførelse i Kassel igennem. Spohr var derhos en frisindet Mand, hans Ytringer i de berømmelige Aar 1845—49 viser det tilstrækkeligt. Havde han ikke samtidig besiddet saa megen aandelig Harmoni, saa megen Fredsommelighed, var han næppe forblevet de mange

Aar i sit Embede i Kassel, afhængig af en vanskelig og lidet hensynsfuld Regent.

Ved Siden af Weber og Spohr staar Heinrich Marschner som Repræsentant for den ældre tyske romantiske Opera. Hans Værker har vist sig mere levedygtige end Spohrs, og i hvert Fald i et enkelt af dem kappes han i den Henseende med selve Weber; dog, han var den yngste af de Tre og den mindst selvstændige, forsaavidt som hans romantiske Opera ikke alene er udsprunget af hans eget Naturel men ogsaa har sit Ophav i den direkte personlige og kunstneriske Paavirkning af Weber.

Marschners Livsførelse og Udvikling frembyder Lighedspunkter med Webers. Ogsaa han var alsidig uddannet og ikke oprindelig bestemt til Musiker. Han studerede Retslære i Leipzig, og det var den da meget renommerede Musik-Skribent Rochlitz, der foranledigede Marschner til at hellige sig til Musiken, den han hidtil havde dyrket med stor Iver, men uden grundig Undervisning. Ogsaa for Marschner gik den musikalske Udvikling over Instrumentalmusik og Sange til Operaen. Al hans anden Musik er — i endnu højere Grad end Webers — gaaet i Glemme, naar lige undtages nogle af hans folkelig kraftige Sange for Mandskor. Det var et Par af hans Operaer, der grundlagde og bevarede hans Ry: *Der Wampyr* (1828), hans første romantiske Opera, *Der Templer und die Judin* efter W. Scotts Ivanhoe, et noget ujævnt Arbejde til en ret uheldig Tekst og særlig *Hans Heiling* (1833), Marschners Hovedværk.

Heinrich Marschner[1]) var født 1795 i Zittau i Sachsen. Efter at han endelig havde valgt Musiken til sit Fag, gjorde han en længere Studierejse, paa hvilken han bl. a. komponerede Operaen *Heinrich IV. und d'Aubigne*, der fremførtes i Dresden af Weber. Et vist Venskabsforhold opstod mellem de to Musikere, men holdt sig ikke i Længden, dertil var deres Karakterer altfor forskellige. Det var endog mod Webers Ønske, at Marschner blev anden Kapelmester i Dresden, en Stilling han beholdt til Webers Død. Derefter ansattes Marschner i Leipzig, hvor *Vampyren* opførtes med glimrende Held, for senere at vinde Indgang og Yndest i Udlandet, særlig i England, hvorfra Marschner — som Weber — indbødes til at lede sin Operas Opførelse. Den Interesse Englænderne saaledes viste Marschner, var sikkert bestemmende for Valget af Ivanhoe som Sujet for hans næste Opera. 1831 blev Marschner Kapelmester i Hannover; her opførtes *Hans Heiling* første Gang i Maj 1833. Teksten af Devrient havde tidligere forgæves været tilbudt Mendelssohn. I 1836 gæstede Marschner Kjobenhavn og ledede — atter som Weber — i det kgl. Theater Fremførelsen af sin berømteste Opera. Marschners Besøg i Kjøbenhavn forløb ikke mindre glimrende end hans

[1]) Biografi af M. E. Wittmann (Reclams Universalbibliothek.

berømte Forgængers. Han hyldedes med Fakkeltog og i et Digt af Oehlenschläger, og han nød Prins Christians særlige Gunst, uagtet den senere Christian VIII. havde udpræget Forkærlighed for den italienske Opera. Man var senere endog tilbøjelig til at ønske den da ledige Kapelmesterplads besat med Marschner, men



Fig. 116. Heinrich Marschner.

da man kun tilbød ham en Ansættelse paa Prøve i fem Aar, afslog Marschner — i et længere Brev (1841) til sin Ven, J. P. E. Hartmann — Tilbudet[1]), og for-

[1]) Som bekendt blev Franz Gläser (1799—1861) udnævnt til Kapelmester (1842), en Musiker, der hører til den Kreds af Efterromantikere, der straks nedenfor omtales.

blev i Hannover, hvor han virkede med kunstnerisk Iver, men under ret vanskelige Forhold og for en beskeden Løn, indtil han pensioneredes fra sit Embede 1858, tildels fordi han i Lighed med Louis Spohr nærede mere liberale Anskuelser end det i disse Aar ansaas ønskelig for en Hofkapelmester. Marschner døde i Hannover d. 14de December 1861.

Marschner besad som Weber et udpræget og afgjort Talent for at skrive for Operascenen. Han havde et fantasifuldt Gemyt og skarp dramatisk Sans, og han vidste at give disse sine Ævner nok saa kraftigt Udtryk som sit store Forbilled. Lidenskaben er ofte større, Modsætningerne grellere, Orkesteret mere massivt end hos Weber, men dennes Oprindelighed besad Marschner ikke; i hans ældste betydelige Opera, *Vampyren*, er Paavirkningen fra Weber endog i det melodiske meget fremtrædende. Han skal have komponeret med usædvanlig Lethed, og hans Operamusik har ogsaa et meget flydende Præg; dog resulterer Letheden undertiden i Overfladiskhed og Tomhed. Der er hos Marschner et Skridt videre hen mod den saakaldte Kapelmestermusik, som alt føles i Webers Musik i dens svagere Øjeblikke. Paa den anden Side besidder Marschner ikke hin Mesters stolte og flotte Overlegenhed, han har et tungere Naturel og han søger med fortrinsvis Interesse at fremdrage Natsiderne i den menneskelige Natur, de der symboliseres og skildres saare malende i æventyrlige Skikkelser, der rummer en dæmonisk og utæmmelig Lidenskab Side om Side med en vemodig, haabløs Higen mod renere og lysere Livssfærer. I saa Henseende er *Hans Heiling* typisk; momentvis er denne Figur, der vel er beslægtet med Weberske Skikkelser, men som Helhed er Marschners egen Undfangelse, helt genialt skildret i Musiken. At Wagners *Flyvende Hollænder* baade hvad Digtning og Musik angaar er direkte paavirket af *Hans Heiling*, er ikke tvivlsomt.

Som Spohr og Weber og som Romantikerne i Almindelighed har Marschner her (og i *Vampyren*) øst sit Stof af Folkedigtningen, og som Weber holdt han sin Musik i en folkelig Tone, forenende som hin det mystisk æventyrlige og det sundt borgerlige paa en virkningsfuld og kunstnerisk Vis. Men Marschner besad fremfor Weber og endnu mere fremfor Spohr et eget Talent for Gengivelse af det folkeligt humoristiske. Der findes hos hine to Komponister ingen Sidestykker til Broder Tucks og hans Viser i *Tempelherren og Jødinden* eller til de muntre Mandskor og den „kreuzfidele“ Blunt i *Vampyren* eller til den gemytlige Stephan i *Hans Heiling*. Denne

djærve og lune Humor hos Marschner, der sjælden bliver triviel eller flov, som Weber kunde blive det i saadanne Stykker, har haft sin Betydning for det senere tyske Sangspil.

I Webers, Spohrs og Marschners Spor traadte nemlig talrige samtidige Musikere. Det var Operascenen, der tildrog dem. Her kom de nærmest i Berøring med Publikum. I Koncertsalen herskede endnu Virtuoser og Dilettanter; Beethoven levede ikke for denne Slægt. Schubert var endnu ikke opdaget. Saa kom dertil endnu, at det ansaas for et naturligt Krav til enhver Musiker, der ledede Operaen i en af Tysklands mange Smaaresidenser, at han skulde forsyne denne med Nyheder. Saaledes opstod en Mængde Operaer — romantiske Sujetter, sund og solid „Kapelmestermusik“ efter de gode Mønstre, „virksom i Enkeltheder, uvirksom som Helhed“ (Riehl). Glemte er de fleste af disse Operaer, og kun nogle af deres Frembringeres Navne huskes endnu. Det var dog dem, der nærmest galdt noget i Tysklands Musikliv, den Gang Mendelssohn og Schumann traadte frem, ja endnu da Rich. Wagners Operaer begyndte at erobre sig Plads paa Operascenerne. Og enkelte af dem besad mere end Musiker- og Theaterduelighed, der var virkelige Talenter iblandt dem.


Fig. 117. E. T. A. Hoffmann.

Til denne Række Musikere hører Kapelmestertyper som K. G. Reissiger (1798—1859) med den meget yndede *Felsenmühle* — ogsaa vidtbekendt gennem Valsen „Webers letzter Gedanke“, en Reklametitel, i hvilken Reissiger forøvrig var uskyldig — eller som Konradin Kreutzer (1780—1849) med den ene Træffer, den melodiøse „Idyl“ *Nachtlager in Granada*, der gjorde stormende Lykke hos de følsomme Spidsborgere og spilledes overalt.

Endvidere som en hel anden Type den paa saa mange Omraader nervøst virksomme, sært geniale Fantast E. T. A. Hoffmann[1])

[1]) Jfr. G. Brandes: Den romantiske Skole i Tyskland, pag. 289 f. og 241 f (2. Udg.).

(1776—1822) med Operaen *Undine* (1816), hvilken Carl Maria v. Weber skattede højt. Og — atter en ny Type — Albert Lortzing[1])

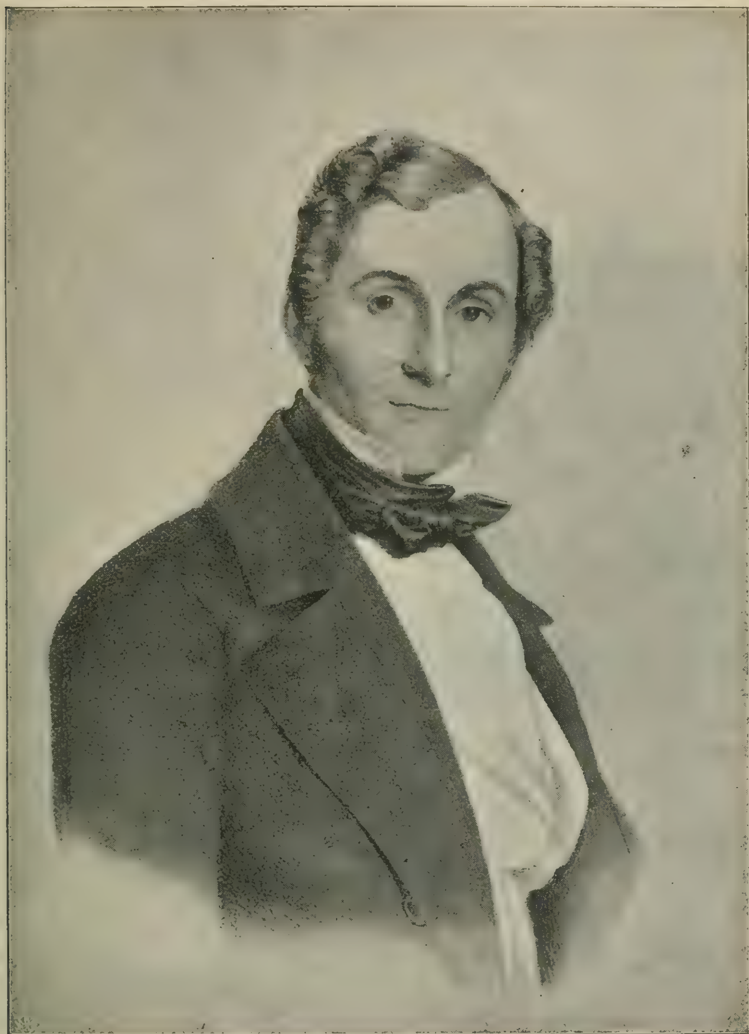


Fig. 118. Albert Lortzing.

(1803—1851), der i sine talrige Operaer, dem han ofte frembragte under saare trange Livskaar, med ikke ringe Held optog og dyrkede

[1]) Biografi af G. R. Kruse, Berlin 1899. (i Samlingen *Berühmte Musiker*).

den folkeligt-humoristiske Side af Marschners Opera. Lortzing, der ligesom Weber var et Theaterbarn, i aarevis Skuespiller, og derhos selv Bearbejder af sine Operatekster, var ikke nogen stor Musiker, men han forstod paa en elskværdig Maade at udnytte sine Theatererfaringer, og hans Musik besad et muntert Lune og undertiden en mild og hyggelig Stemning. Ofte kan han rigtignok synke ned til det ganske trivielle, og overfor det pathetisk-romantiske Stof i en Opera som *Undine* (1845) strækker hans noget nøgterne Begavelse (og temmelig flade Instrumentation) langt fra til. Bedst er de borgerligt-romantiske og gemytlige Operaer som *Czar og Tømmermand* (1837) og *Der Wildschütz* (1842) lykkedes ham, og det viser sig, at Lortzings theatervirksomme Operaer med den „hausgebackene" Musik, der huer et jævnt tysk Publikum saa vel, endnu besidder adskillig Livskraft; ja, lige i den nyeste Tid har man endog fremdraget hans efterladte Opera *Regina* — der af politiske Grunde maatte hvile i Revolutionsaarene. — Som Musiker overstraales Lortzing imidlertid afgjort af Otto Nicolai (1810-1849)[1]. Ogsaa han besidder den muntre folkelige Ævne, men han er mere Romantiker, han er finere og gratiøsere, uddannet som han er i den italienske Operas Skole — i otte Aar studerede og komponerede Nicolai i Italien. Denne tidlig afdøde Komponist ejede et smidigt Lune, en rig og gennemgaaende smagfuld melodisk Aare, og Partituret til det Hovedværk, som overlever ham — og sikkert længe vil holde sig frisk — *De lystige Koner i Windsor* (efter Shakespeare) vidner om hans ægte Musikerbegavelse og hans lette, elegante Arbejdsmaade. Nicolais Opera har derhos fremfor de Lortzingske en farverig og duftende Instrumentation, i dens Alfespil høres en tydelig Genklang

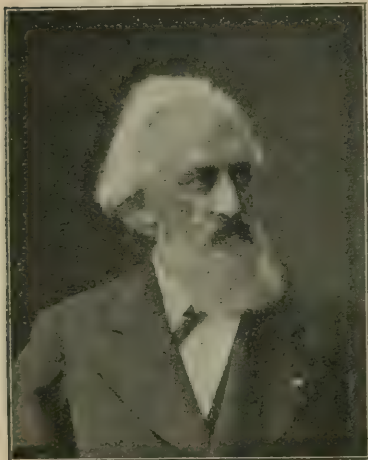


Fig. 119. Friederich v. Flotow.

[1]) Nicolais Biografi skreves af Mendel (1868); „Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen" udgav B. Schrøder (1897). Fra 1841—47 var Nicolai, en udmærket Orkesterdirigent, Hof-Kapelmester i Wien og indstiftede der de filharmoniske Koncerter.

fra *Oberon*. Den yndefulde, sprudlende Ouverture til *De lystige Koner* er berømt og kendt overalt. Hele Operaen fortjæner at være det[1]).

Med de sidst nævnte Komponister har vi nævnt de ikke blot mest kendte, men ogsaa de betydeligste og mest tiltalende Repræsentanter for det ældre folkeligt-romantiske Sangspil i Tyskland. Hvad derefter er fulgt tæller historisk ikke med og betyder kunstnerisk ikke noget. Enten har dette senere Sangspil forladt den nationale Grundvold som Friederich v. Flotow (1812—1883), der i sine dreven gjorte, men ganske banale Operaer (*Stradella*, *Martha* [1847]) væsentlig stræbte at efterligne franske og italienske Effekter, eller det har bejlet til den tarveligste Smag som i Viktor E. Nesslers (1841—90) udvandede og fersk sentimentale Frembringelser (*Rattenfänger von Hameln* og *Trompeter von Säkkingen*).

[1]) *De lystige Koner i Windsor* er kun opført *tre* Gange i Kbhvn. (1867)!

TIENDE KAPITEL.

Operaen i Italien. — Rossini. — Rossinis Indflydelse og hans Efterlignere. — Bellini. — Donizetti.

Efter den Periode i den italienske Operas Historie, der betegnes ved Navnene: *Paisiello* og *Cimarosa* og som omtaltes i dette Værks I. Del Kap. XIII., fulgte en Nedgangstid, i hvilken de fornævnte Komponisters Arbejder kun efterlignedes af Talenter af anden Rang. Mange af disse opnaaede vel en øjeblikkelig Berømmelse med et eller andet Værk, men som Regel levede ikke en Gang dette Værk længere end den Sæson, for hvilken det var komponeret. Det syntes, som om Italiens fremstaaende Stilling paa Operaens Omraade var forbi, og i saa Henseende er det betegnende, at flere af de Komponister, der gjorde mest Lykke i hine Dage, var Tyskere — italieniserede Tyskere. Saaledes var Simon Mayr (1763—1845), der skrev en Mænge italienske Operaer og fejredes saa meget som nogen indfødt Komponist, født i Bayern. Han levede sin længste Tid i Bergamo, ved hvis Konservatorium han underviste den unge Donizetti. Kun i denne sin Egenskab kendes han af Nutiden; imidlertid var han en dygtig Musiker, der, mulig som Følge af sin tyske Afstamning, lagde Vægt paa en kraftigere Udarbejdelse af Orkesterpartiet og var blandt de første, der stræbte bort fra den gængse Skik eller rettere Uskik at lade Helten synge af en Kvinde. Simon Mayr havde da vel nogen Betydning i den italienske Operas Udvikling, men som Komponist besad han dog for liden Originalitet til at tælle med.

Andre tysk-italienske Komponister var Joseph Weigl (1766—1846), der foruden at skrive i Sangspilgenren *(„Schweitzerfamilien“)* ogsaa komponerede og fik opført Operaer i stor Stil paa Italiens Scener — samt Peter Winter (1754—1825), der nød en kort Be-

rømmelse ved sin Gluck-Mozartske Opera *Den afbrudte Offerfest* og tillige skrev Operaer for La Scala i Milano, hvilke gjorde stor Lykke.

Foruden disse Navne beherskedes Perioden af Ferdinand Paër (1771—1836). Denne Komponist var født i Parma, men Skæbnen førte ham bort fra Italien. I Dresden og senere i Paris, hvorhen Napoleon kaldte ham, var han meget yndet (jfr. p. 434, Note). Paër, der var paavirket af Mozart og maaske af det tyske Sangspil i det hele taget, dyrkede ikke den egentlige store Opera, men en Genre, der benævnedes *semi-seria* eller *sentimentale* (en Mellemting mellem stor Opera og komisk Opera) og han medbragte hertil en følelsesfuld og enkel Melodiøsitet, medens hans Musik paa den anden Side ikke besad synderlig Liv eller Energi. En Tidlang nød han som de andre nysnævnte, en stor Berømmelse, især med Operaerne *Agnèse*, *Camilla* og *Sargino*, men deres fælles Skæbne var snarlig Glemsel. — Endnu inden sin Død var Paër, saavel som de andre Operaskribenter af endnu ringere Grad, der forsynede Scenerne med deres Værker (*Generali*, *Farinelli*, *Fioravanti*, *Vaccaj* o. fl.) og som Samtiden hyldede som Genier, satte i fuldstændig Skygge af den berømte Komponist, der de følgende Aartier beherskede Operascenerne ikke blot i Italien, men ogsaa rundt om andetsteds i Evropa, og som fik en indgribende musikalsk Betydning: Gioachino Antonio Rossini.



Fig. 120. Simon Mayr.

Rossini[1]) var født den 29. Februar 1792 i Pesaro. Hans Forældre var Teaterfolk af lavere Rang. Faderen, der spillede Horn i beskednere Operaorkestre, var en lystig Fætter, der tillige fungerede som Stadsmusikant. Moderen var en fattig Borgerdatter, en smuk Pige med en udmærket Sangstemme, for hvilken hun senere fik Anvendelse ved Operaen. Hendes Mands Stilling i Pesaro blev nemlig ødelagt paa Grund af hans franske Sympathier, og hun søgte da til Bologna for der —

[1]) Biografier af Stendahl (Henri Beyle) (1823), Brødrene Escudier (1824), Azevedo (1865) Pougin (1870), Sittard (1882) samt af Carl Thrane *[Rossini og Operaen* (Kbhvn 1885)]; jfr. ogsaa *d'Ortigue: De la guerre des dilettants* (1829).

uden videre Foruddannelse — at optræde paa Operaen. Da det lykkedes, kom baade Manden og deres Barn Gioachino med til Bologna, og saaledes gik det til, at den unge Rossini fra Barnsben kom til at færdes paa Scenen og i Orkestret. Desuden begyndte han tidlig at faa Undervisning i Musik, men synderlig systematisk blev denne ikke, og Gioachino's Lyst til regelmæssige Studier og Øvelser var saa ringe, at han endog en Gang var ifærd med at opgive al Musikdyrkelse. — Hans vigtigste Lærere var Tesei og senere, ved Konservatoriet, Mattei, men hans Uddannelse gik væsentlig i praktisk Retning. Han blev en dygtig Klaver-



Fig. 121. Joseph Weigl.

spiller og Akkompagnator ved Operaprøverne, han sang fortræffelig og ledede tidlig Teaterkoret. De theoretiske Studier faldt derimod ikke i hans Smag, han læste kun det nødtørftigste, det der efter Matteis Udsagn var nødvendigt for en Operakomponist. Noget bødedes dog herpaa ved den Interesse, hvormed han kastede sig over de Hayndske og Mozartske Partiturer, han kunde faa fat paa. Disse Mestre beundrede han alle Dage — bekendt er hans, maaske noget affekterede, Svar paa Spørgsmaalet om, hvilken af sine Operaer, han satte højst: *Don Giovanni*. Med en egen Energi drev den unge Musiker det til at faa opført i Bologna Haynds *Aarstiderne*[1], hvilket var noget af en Begivenhed i hine Dage. Saadanne tyske Sympathier skaffede ogsaa denne saa typiske italienske Komponist Øgenavnet: *il tedeschino*. Som Operakomponist debuterede Rossini allerede 1810 og uden at gøre egentlig Opsigt var han dog saa heldig, særlig med en Opera

[1]) Fra dette Værk forekommer som bekendt en fremtrædende Reminiscens i Barberens 2. Akt: *Zitto, Zitto* — om det er bevidst eller tilfældig, faar staa hen.

semi:seria: *L'inganno* (1812), at han i de nærmest følgende Aar fik opført fem-seks Operaer. Først *Tancredi,* der spilledes 1813 paa Theater *felicela Fenice* i Venezia blev en virkelig Sukces, der fastslog Rossinis Berømmelse i Italien og senere skulde grundlægge hans Ry i Tyskland.

Denne Opera fulgte vel i det Hele og Store det velkendte Skema for en *Opera seria,* men den vidnede dog ogsaa om Rossinis selvstændige Begavelse og hans Trang til at gaa nye Veje, der, som det senere viste sig, skulde blive af meget Betydning for den italienske Opera. Til en vis Grad betegner *Tancredi* en ny Stil i italiensk Operamusik. En friere, ungdommelig flot Tone og en livfuldere Rytmik hersker deri; de skematiske og kedsommelige Seccorecitativer er indskrænkede, og i Melodierne er tilstræbt en folkeligere, mindre akademisk Tone end den, der hidtil havde præget opera seria; endelig indførte Rossini hyppigere end i Reglen var Skik kombinerede Numre, og han stræbte at give Orkestret mere Farve og Kraft, ligesom han her første Gang anvendte sit, senere saa berømte, *Crescendo.* Alt dette maa næppe opfattes som bevidst kunstneriske Fornyelser, saaledes som Operaens Historie har kendt dem flere Gange inden Rossinis Dage. Nej, det var en ung og frejdig Musikbegavelses instinktmæssige Fornemmelse af, at Tiden trængte til stærkere Kost, end den stagnerede og dekaderede Opera i lang Tid havde budt; Rossini var ingensinde Revolutionsmand i sin Kunst, ej heller reflekteret Æsthetiker. Han var en klog Mand med fin Næse for, hvad Publikum ønskede — han sporede det før de andre, og hans medfødte musikalske Rigdom lod sig hurtig og let udmønte efter Tidens Krav Saaledes gik han i Spidsen, og saaledes var han lykkelig med sine Operaer, som ingen Reformator er det, og saaledes endelig fulgtes han — som vi skal se — af en Skare ringere Aander.

Tancredi[1]) vandt altsaa en stor Sejr ved sin musikalske Flugt og sin for Rossini saa ejendommelige Melodirigdom, og Sejren forfulgtes i en Opera buffa *l'Italiana in Algeri,* nærmest en kaad Farce, til hvilken Rossini havde skrevet en sprudlende lystig og melodiøs Musik i den traditionelle Genre.

Indtil 1895, da *Elisabetta, regina d'Inghilterra,* der omhandler den engelske Dronnings Kærlighed til Leicester, og som, omend mere bredt og bevidst, er komponeret i den i *Tancredi* anslaaede Stil, opførtes i Neapel, havde Rossini skrevet hele femten Operaer, men med nogle af de senere havde han ikke synderligt Held. Han søgte sig da en ny Skueplads for sin Virksomhed og lod sig 1816 engagere til at komponere en Opera for Argentinatheatret i Rom. Det blev hans Ungdoms ypperste Værk: *Il Barbiero di Seviglia.* Det var noget af et Vovestykke at give sig i Lag med dette Sujet, som Paisiello havde behandlet i en fortræffelig Opera, der ansaas for klassisk, og Rossini gik til Værks med klog Forsigtighed. Teksten omarbejdedes (af Sterbini), saa meget som muligt, og — ikke altid til dens Fordel — fjernedes den fra den Passielloske. Titlen forandredes af Hensyn til den gamle Mester til *Almaviva* eller *den unyttige Forsigtighed;*

[1]) I denne Opera forekommer den fordum saa berømte Arie: *Di tanti palpiti,* der iøvrig til-komponeredes i sidste Øjeblik. *Tancredo* optog i det Hele kun Rossini i fjorten Dage.

Librettoen ledsagedes derhos af en Fortale, der undskylder Rossinis Dristighed at give sig i Lag med dette Sujet. Til en Begyndelse hjalp alt dette kun lidt. De meget kritiske Romere fandt den unge

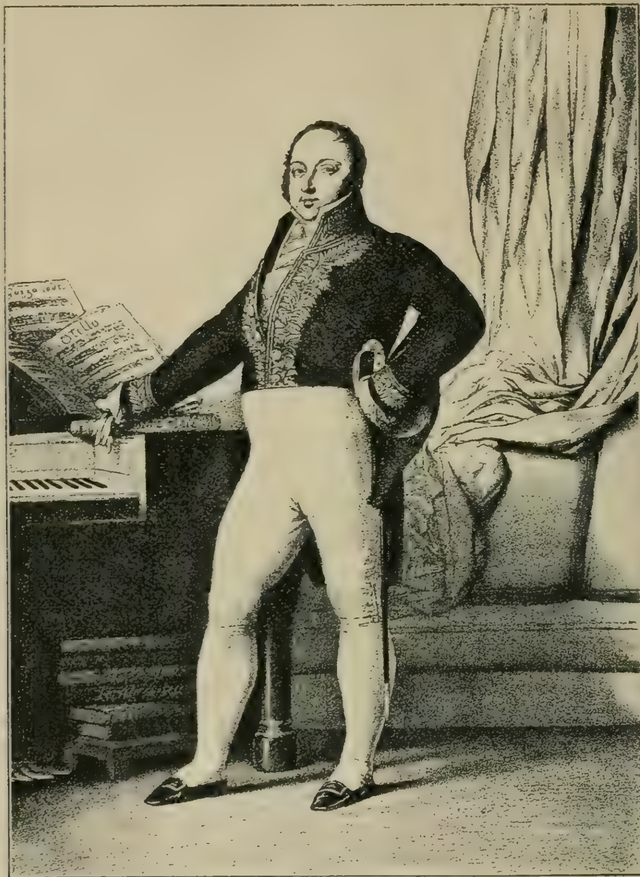


Fig. 122. Rossini, efter fransk Litografi, 1829.

Musikers Dristighed utilgivelig, og begunstiget af forskellige Uheld kunde Førsteaftens-Publikumet lade *Barberen* blive en afgjort Fiasco (Febr. 1816)[1]. Men allerede ved næste Opførelse rejste Operaen sig igen, ja gjorde en saa usædvanlig Lykke, som vilde man give Komponisten Oprejsning for den uretfærdige Behandling; og snart blev *Barberen* Italienernes Yndlingsopera.

[1]) Datoen er ikke aldeles sikker.

Barberen i Sevilla komponeredes paa tretten Dage og i Skyndingen laantes Ouverturen og Rosinas Introduktionsarie fra *Elisabetta.* Det er da næppe sandsynligt, at Rossini har anet, at han her komponerede det Værk, hvortil hans Verdensberømmelse skulde knytte sig, „Kronen for alle italienske *opera-buffa*-er“ (Riemann). Men den hurtige, ureflekterede Undfangelse har sagtens bidraget til at give Opera dens uforlignelige Friskhed og Umiddelbarhed. Og Rossinis instinktive dramatiske Begavelse har meddelt *Barberen* den sceniske Livfuldhed, den glimrende virkningsfulde Opbygning og den rammende vittige Karakteristik af de komiske Figurer: *Figaro*: straalende munter og sarkastisk, *Don Bartolo*: gnaven og mistænksom, *Basilio*: ondskabsfuld og falsk. Det er tydelig at mærke, at Studiet af Haydn og Mozart har haft Betydning for den Rossini, der komponerede *Barberen* — i den fuldendte formelle Behandling, i det rigere og elegant behandlede Orkesterparti spores det mest — men den Personlighed, som kommer til Orde i *Barberen*, er en ganske anden end den, vi kender fra de tyske Mestres Liv og Værker. Rossini besidder ikke Haydns Opfindsomhed i Udarbejdelsen, ikke paa langt nær hans kontrapunktiske Evne, han kan ikke maale sig med Mozart i Ynde, i aandfuld Karakteristik og varme Følelser — derfor spiller det Erotiske en helt underordnet Rolle i *Barberen.* Men han har — man tør vel sige til Gengæld derfor — en helt bedaarende ungdommelig Munterhed; han pointerer Teksten gennem en for ham ejendommelig Rytmik, der ofte er præget af en uimodstaaelig Humor, han anvender Harmonierne med Smag og Naturlighed, han giver Orkestret et spillende Liv, og han former med let Haand sine Ensemblesatser med de glimrende Stigninger, for hvilke Finalen af første Akt er typisk. I alt det kan Rossini mere eller mindre have lært af „Tyskerne“, men han tager sig Tingene uendelig lettere end dem; hele Tonen i hans Opera er mere flygtig og mere overfladisk, af den kunstneriske Virkning som Mozart opnaar ved sin symfonisk udarbejdede Orkester og sin mesterlige Udvikling og Udnytten af Motiverne (i de store Ensemblesatser) findes kun svage Spor hos Rossini. Han kæder sine Melodier frit og ukunstlet til hinanden, han er sprudlende af lystige, næsten kaade Indfald, de klingende og indsmigrende Melodier strømmer fra ham i en forbavsende Fylde — aldrig stanser han og betænker sig, næsten helt igennem har han den Lykke straks at gribe det rette musikalske Udtryk for Situationen og Stemningen. Saa dyb og saa fin som

Figaros Bryllup er *Barberen* ikke, men der staar om den et Skær af Ungdom og Livsglæde, der virker nok saa umiddelbart og som udgaar fra et ægte, om end ikke saa mangfoldigt Musik-Geni som det, *Figaros* Komponist besad.

Til en saa aandrig og rammende Dramatik og Karakterskildring som i *Barberen*[1]) var Rossini ikke naaet i nogen af sine tidligere Operaer, særlig ikke i de alvorlige. Han stræbte imidlertid derefter i den i samme Aar komponerede Opera *Otello* (i hvis Tekst han, som Byron skrev, havde „korsfæstet“ Shakespeares Drama til en Opera). Han valgte dette Sujet for dets sceniske Virknings Skyld og havde særlig lagt den sidste Akt (Desdemonas Dødsscene) tilrette for sig. Denne sidste Akt var da ogsaa altid sikker paa Sceneheld, men Operaen betød i det Hele noget særligt i Rossinis Produktion. Selv omtalte han den som et „stort Arbejde“, og de Ændringer i Opera Seria-Stilen, som betegnedes ved *Tancredi*, kommer her rigere og fyldigere til Udfoldelse. *Otello* er præget af en større Kraft og Farve end nogen anden af Rossinis Operaer. Han har her villet imødekomme Tidens Trang til stærkere, grellere Virkninger — det var jo paa denne Tid Romantiken spirede frem ogsaa i Italien — og han gik da saavidt, at han brød med den gamle Tradition om en lykkelig Udgang af opera seria. Operaen endte med Desdemonas Mord og Othellos Selvmord — til stor Forskrækkelse for Publikum, der f. Eks. i Rom fremtvang en forsonende Slutning.

For nu at naa sit Maal: den stærkere sceniske Virkning bortkastede Rossini ogsaa her det egentlige *Secco* Recitativ. I Othello findes altsaa kun det dramatiske, af Orkestret ledsagede Recitativ, men selv dette er indskrænket til det nødvendigste, idet Hovedvægten er lagt paa det melodiske, paa den, som Rossini selv mente det, dramatiske Melodik. Endvidere afskaffede han „Kvindehelten“: Othellos Parti tildeltes en Tenor, og der gaves Bassisten, der i den traditionelle Opera seria slet ikke forekom, en — rigtignok beskeden Plads.

Da Rossini nu yderligere anvendte usædvanlig dristige Modulationer — dristige mere for Effektens Skyld og i Kraft af et ungdommeligt Mod end ifølge kunstneriske Overvejelser — og da han

[1]) Mærkelig nok fortsatte Rossini ikke i den i *Barberen* anslaaede Stil. Hans følgende Opera-buffa *Cenerentola* (Askepot) var komponeret i en grovere traditionel Buffa-Stil, med Cimarosa som delvis Forbilled og med Vægten lagt paa den drastiske Komik.

gjorde Orkestret, i hvilket han indførte Piccoloføjte og Tromme, mere „brusende“ og tillige mere larmende, skønt han stadig væsentlig anvendte det som akkompagnerende — begyndte Italienerne at tale om hans „stærke, tyske Stil“,[1]) kaldte ham „Romantikeren“



Fig. 123. Catalani.

blandt deres Komponister, ja var ikke langt fra at betragte hans *Otello* som en musikalsk Revolution.

Og dog var Rossini langt fra at være nogen Oprørsaand. Han gik ingensinde i Spidsen for sin Tid, tværtimod, han lærte bestandig af Publikum. Han vilde ikke være lærdere end Mængden af sine Tilhørere og just derved vandt han dem sikkert, sikrere jo mere hans Erfaringer øgedes og hans Frembringelsesevne med Aarene

[1]) Jfr. Stendahls (Beyle) Kritik i denne Henseende.

voksede. Naar Rossinis Musik tog sig ud som Romantik, var det væsentlig paa Grund af dens kraftigere, effektfuldere og grellere Tone og paa Grund af dens enkelte Forsøg paa at omgive sig med en vis Lokalkolorit. Men at den unge Musiker hverken kunde eller vilde skabe noget virkelig Nyt, fremgik tydeligst deraf, at han fuldtud sluttede sig til den hævdvundne italienske Tro paa Melodiens og Sangkunstens Overherredømme i Operaen. Hans Operaer — *Otello* som de andre — ofrede til Sangvirtuositeten saa godt som nogen tidligere. Ja han satte den forsaavidt fastere i Højsædet, som han gjorde Koloratursangen til en integrerende Bestanddel af selve Melodien, medens Ornamentiken hidtil kun havde været et mere udvortes Smykke paa de ædlere, simplere Melodier — et Smykke, hvis nærmere Udarbejdelse delvis overlodes Sangvirtuosens egen Kunstfærdighed, medens det hos Rossini ikke lod sig skille fra selve Melodien. Og disse med Løb og Triller udstyrede, følsomme eller spøgende Melodier, disse med Terts- og Sekstpassager spækkede Ensemblesatser strøede Rossini med overdaadig Flothed ud over sine Operapartiturer uden smaalig Hensyntagen til Stemningen eller til, om den dramatiske Udvikling taalte en saadan Stansning til Bedste for Sangvirtuositeten. En Tidlang fandt man Rossinis Vokalsats for vanskelig, men hurtig tilegnede Sangkunsten sig den, og Tidens store Virtuoser — en Catalani[1]), en Pasta[2]), en Malibran-Garcia, en Rubini[3]) osv. — fejrede Triumfer i disse Operaer Aartier igennem. Sikkert nok var det denne Egenskab ved Rossinis Musik, nok saa meget som dens „Ro-

[1]) Angelica Catalani (1779—1849) debuterede 1795 i Venezia. Hendes skønne Stemme, glimrende Bravursang og stolte Fremtoning beredte hende en enestaaende scenisk Løbebane, uagtet hendes Foredrag fattedes Varme og dramatisk Virkning. Catalani var i syv Aar knyttet til Operaen i London og i høj Grad feteret der. Senere overtog Sangerinden Ledelsen af *Theâtre italien* i Paris med en betydelig Understøttelse af Staten, men maatte opgive denne Virksomhed (1817), da den mislykkedes for hende. 1827 trak Catalani sig tilbage fra offentlig Optræden; hun døde i Paris af Kolera.

[2]) Giuditta Pasta (1798—1865) var Elev af Milanos Konservatorium og i Tyverne og Trediverne en feteret Sangerinde i Italien, Paris og London. Hun besad en meget omfangsrig Stemme, og hendes Styrke var et dramatisk lidenskabeligt Foredrag.

[3]) Giovanni Battista Rubini (1795—1854) blev — efter at han flere Aar havde ernæret sig kummerlig som Sanger ved smaa omrejsende Opera-Selskaber — engageret af Barbaja (1816) og vandt ved sin sjældne skønne Tenorstemme baade Berømmelse og Guld. 1825—26 sang han i Paris paa *Theâtre italien*, foretog talrige Kunstrejser og kunde, da han 1845 trak sig tilbage, købe et „Hertugdømme“ i Italien.

mantik“, der erobrede Italienernes Hjærte og senere gjorde den saa vel egnet til at tilfredsstille det øvrige Europas Tarv.

Selvom *Otello* imidlertid ikke var noget „revolutionært“ Værk, betegner den dog et Omslag i den italienske Operas Historie. Fra denne Opera stammer ned alle de senere store Operaer, der drypper af Blod og svulmer af Rædsel, hvor Snigmord og Selvmord, Dolk og Gift spiller en saa stor Rolle; i hvilke grove Effekter og begrædelig Sentimentalitet staar Side om Side, hvor Heltens og Heltindens Partier er overbroderede med alle mulige og umulige Forsiringer, hvor en vis scenisk Bravour hersker, medens der lades haant om alt dybere Dramatik. Rossinis direkte Efterlignere var *legio*, men end ikke de mere selvstændige Begavelser, der fulgte efter ham, lige ned mod vore Dage, frigjorde sig for hans Indflydelse. Hans Stil havde truffet det italienske Publikums Smag, i Aartier taalte dette ingen Forandringer deri.

Rossinis næste Opera var i Buffo-Genren, og han fejrede med den en ny Triumf. Det var *La gazza ladra* (den tyvagtige Skade), der opførtes paa La Scala i Milano 1817. Her var et Boulevard-drama behandlet som komisk Opera, men istedenfor Elegancen og Viddet i *Barberen* var traadt en grovkornet paagaaende Stil og en vidtløftig Sangbravour. „Valserythmen og Janitscharmusiken“ beherskede Operaen ligefra Ouverturen, der begyndte med en Militærmarsch, i hvilken stor og lille Tromme, Piccolo, Trompet og Pauke førte Ordet. Rossini var her kommet langt bort fra den klassiske Opera buffa, men den flotte, brillerende og larmende Musik beruste Milaneserne og snart ogsaa de andre italienske Byers Opera-Publikum. Atter havde Rossini truffet i Prikken!

Allerede 1815 havde Rossini ladet sig engagere af den i Kap. IX (p. 457) omtalte Impresario B a r b a j a, der betalte ham det efter Datidens Forhold høje Honorar af 12,000 Lire aarl., mod at han skulde præstere to Operaer om Aaret. Barbaja havde vel La Scala i Milano og den italienske Opera i Wien i Entreprise, men hans faste Plads var Neapel. For denne By, der havde spillet en saa fremragende Rolle i Operaens Historie, skrev Rossini nu en Række Operaer, om hvilke man vel kan bruge hans egne beskedne — men maaske dog næppe helt ærlige mente — Ord: Naar man har hørt en af dem, kender man dem alle. Der er kun Grund til at fremhæve *Mosè in Egitto* (1818), fordi Rossini i denne halvt religiøse Faste-Opera eller dramatiske Oratorium[1]) anslog en noget alvorligere og bredere Tone og fik Lejlighed til — som en Bebudelse af *Wilhelm Tell* — at anvende Kormasserne og give Baspartiet en fremtrædende Plads. Berømt

[1]) Jfr. herved I. Del pag. 234 ff.

blev denne Opera særlig paa Grund af den store Bøn (Kor), en lykkelig Inspiration. der ikke laa i den oprindelige Plan, men føjedes til, da Maskineriet ikke magtede at fremstille Overgangen over det røde Hav. De Operaer, der iøvrig opnaaede størst Ry, var *Maometto II* og *La donna del Lago*. I alle Operaerne fra denne Periode var Hovedpartiet lagt til Rette for den smukke og begavede Koloratursangerinde Isabella Colbran, der 1822 blev Rossinis Hustru — men med hvem han kun fortsatte Samlivet en kort Aarrække.

Rossinis sidste italienske Opera blev komponeret for Venezia, det var *Semiramide*, der opførtes 1823. I denne Opera havde han delvis opgivet sine Ændringer fra *Otello*. Kvindehelten optraadte paa ny og atter udskilles skarpere Recitativ og Arie efter den traditionelle Norm — maaske krævede Venetianernes Smag slige Hensyn. Men i disse Arier havde Rossini til Gengæld ødslet med nogle af sine mest følelsesfulde, svulmende og rigt ornamenterede Melodier, og han havde udnyttet sine sceniske Erfaringer i virkningsfulde Ensembles. Alligevel svigtede Publikum ham denne Gang; *Semiramide* gjorde ikke synderlig Lykke.

Almindelig hedder det nu, at det var dette Uheld, der bestemte Rossini til at afbryde sin italienske Karrière. Rimeligvis har dog Thrane Ret, naar han ser dybere Aarsager til, at den unge Komponist forlod sit Fødeland. „Han havde forlængst haft en Følelse af, at han stod paa udhulet Grund . . . der ikke noget Spor af, at han senere hen nogen sinde tænkte paa at skrive en Opera for Italien. Som i en Karnevalsfest havde han tilbagelagt sin Vej og alle de Muligheder, Italiens musikalske Scene frembød, havde han udnyttet . . . Han følte ogsaa, at han ofte frivillig havde sænket sig ned til et for lavt Niveau . . . at han var surret fast i egne Former og Melodier.“ Sikkert nok er der i de bedste af Rossinis senere Operaer fra *Otello* af en Retning imod bredere og stærkere Scenevirkning, end Italienerne var vant til fra den ældre Opera seria, og da Rossini erfarede, af hvilken Nimbus hans Værker netop nu var omgivede i det øvrige Evropa, var det ikke urimeligt, at han tænkte paa at udnytte sine Chancer udenfor Italien.

Allerede inden *Semiramide* havde Rossini efter Barbajas Ønske komponeret en Opera med særligt Henblik paa Wien. Det var den første Gang 1822 i Neapel opførte *Zelmira*, i hvilken han — saaledes siges det ialtfald — for at imødekomme den tyske Smag havde anvendt megen Omhu paa Udarbejdelsen, specielt paa Instrumentationen. Samme Aar gæstede Rossini personlig Wien og fejredes paa det mest glimrende. Det store Publikum var alt forinden henrevet af hans Operaer, særlig havde *Tancredi* beredt Vejen for Rossini. Men selv de mere kræsne kunde ikke frakende ham et sjældent Talent, de maatte beundre Italiener-Sangeres Virtuositet og den sanselige Skønhed i deres Ydelser; og de indtoges af den elskværdige, vittige og altid beskedne *Maëstro*. End ikke Mænd som Beethoven og Schubert kunde helt frigøre sig for det sydlandske Trylleri, som disse Rossiniske Operaer bragte med sig.

Men selve Retningen, der satte de udvortes ørekildende Virk-

ninger i Spidsen, og som uden Alvor legede med gribende alvorsfulde Æmner vakte saadanne Aanders Forargelse og end voldsommere blev Sammenstødet med det unge, nationalt romantisk stemte Parti. Dette betragtede Kampen mod Rossini som et Led i Kampen for Fædrelandet og dets Kunst, deraf den Ihærdighed, ja Begejstring, med hvilken Striden førtes i Fagbladene, i Opraab (som det Spohrske) og i nationale Kunstværker, blandt hvilke *Jægerbruden* blev det betydningsfuldeste og virkelig sejrrige.

Denne Strid kunde ikke have opflammet Sindene saaledes som Tilfældet var, dersom der ikke bagved laa noget dybere, en Kamp mellem Livs- og Kunstanskuelser.

Medens man — som vi har set det — i Italien betragtede Rossini som en Fremskridtsmand, og var tilbøjelig til — rigtignok uden synderlig æstetisk Grundvold — i ham at se en Repræsentant for den Romantik, som samtidig Mænd som Manzoni og Leopardi gav litterært Udtryk, stod Rossini for de nationalstemte Tyskere som det fremmede og paa Grund af dets Blødagtighed farlige Element, og som Udslag af den frihedsfjendske Reaktion, der fulgte efter Napoleonstiden og historisk er betegnet ved „den hellige Alliance“. Og da, som alt fremhævet i Kap. IX, Romantiken ialtfald i sit Udspring stod i Forbindelse med en vis Bevægelse mod Frihed, Afkastelse af Fremmedaaget osv., var det saa langt fra, at Romantikerne i Tyskland betragtede ham som deres Allierede, at de tværtimod i den Beruselse, der greb saa mange af deres Landsmænd, saa den største Fare for den ædle, nationale, romantiske Bevægelse.

Nu er der heller ingen Tvivl om, at der bestod det nøjeste Sammenhæng mellem „Rossinismens“ Altbesejren og den aandelige og politiske Situation i Evropa paa denne Tid. Rossini blev just „Reaktionens“ Komponist; det var denne letfattelige, sansebedaarende Musik med de udvortes kraftige Virkemidler med Sangervirtuositeten og Orkesterflothederne — det var den, det reaktionære Evropa begærede, og dette forklarer det hurtige og glimrende Held, der i et Par Aartier fulgte Rossini og hans Sangere.

Efter de oprørte Tider sank man hen i en slap Ro, og vuggede sig ind i Illusionen om almindelig Fred og Harmoni, og ved de følsomme eller pikante Melodier glemte man snart den politiske Uro for at interessere sig for Virtuoserne paa Scenen, samtidig med at man underholdt sig behagelig ved den effektfuldt tilrettelagte, men ikke alt for alvorlig mente Tragik. Det var da ogsaa „Alliancen“s

Minister, den kloge Fyrst Metternich, der kaldte Rossini, „Harmoniens Gud“, til Verona for at forherlige Kongressen (1822) med sin Nærværelse, nu „da Harmonien saa højlig tiltrængtes“. Og allerede Carl Maria v. Weber saa klart, hvori den inderste Aarsag til Rossinismens Magt laa. Han skrev: Nedtrykte af Krigens Rædsler og fortrolig med al Elendighed søgte man nu Opmuntring i de paa det groveste inciterende Kunstnydelser . . . man var tilfreds med at blive kildet ved Løjer og Melodier eller blændet ved Maskinkunster uden Maal og Mening. Man var blevet vænnet til at blive frapperet i det daglige Liv, derfor gjorde ogsaa paa Theatret kun det Frappante Virkning“. — Som Riehl udtrykker det i sin aandfulde Essay om Rossini: „Heltene havde udspillet deres Roller, Diplomaterne traadte i deres Sted, og Rossini var den fineste Diplomat, den fødte Verdensmand mellem Kunstnerne. Hvor fortræffelig passede ikke hans Sirenesang for en træt Slægt, der var glad over istedenfor Slagberetninger at læse i Aviserne Sejrsbulletiner fra de sejrende Primadonnaers og Danserinders Felttog. Alvorlige Kritikere paatalte de lystige Dansemelodier, under hvilke hans Helte kæmpede, led og døde, Danse-Ouverturerne til de grufulde Tragedier. Men man vilde jo nu saa gærne engang igen danse rigtig grundig . . . hvorfor skulde man da ikke en Gang forsøge med Dans og Letsind“?

Saaledes fandt altsaa Rossinis Operaer, begunstigede af Tidens Stemninger, Indgang i snart sagt det ganske Tyskland. Vistnok havde Rossini sine sikreste og ivrigste Beundrere i Sydtyskland med Wien som Udgangspunkt, men ogsaa Dresden hørte til dens faste Kvarterer, idet Italieneren Morlacchi der førte Rossiniske Værker frem, og i Berlin fandt Spontini sig — vistnok uden egentlig at beundre sin yngre Kollega — foranlediget til at spille *Tancredo* (1821), der modtoges med Henrykkelse, men Italiener-Operaen i Preussens Hovedstad maatte, som vi har set det, snart bestaa en haard og i Længden haabløs Kamp med den tyske *Jægerbrud.*

Imidlertid havde selve Mesteren forladt sit Fødeland for at drage til England, hvorhen et meget gunstigt Engagement lokkede ham. Paa Vejen stansede han i Paris.

I Paris var Rossini bleven indført 1819 med *Barberen*, der efter at have bestaaet Konkurrencen med Kejser Napoleons Yndlingskomponist Paisiellos Opera, hurtig satte sig fast i Parisernes Gunst. Den italienske Opera, *theâtre royal italien*, var bleven en Statsanstalt for hvilken Paër stod i Spidsen. Denne Komponist af den ældre

Skole havde vel ingen særlig Sympathi for Rossini, men Garcia[1]), der var engageret til Operaen, fremtvang *Barberens* Opførelse og glimrede selv som Grev Almaviva. Efter *Barberen* fulgte — Side



Fig. 124. Garcia (i *Otello*).

om Side med Mozartske Operaer, der nu ret dyrkedes i Paris og delvis stilledes op mod Rossinis — en Række af dennes komiske

[1]) Manuel del Popolo Vicente Garcia, født i Sevilla 1775, var allerede som ganske ung en Sanger, hvis Begavelse og sjældne Tenorstemme havde vakt Opsigt. Til yderligere Uddannelse drog Garcia til Italien, hvor han optraadte fra 1811—16, var derefter en Tid i Paris, ved Theâtre italien. De følgende Aar (til 1824) i London og derefter atter i Paris var Garcias Glansperiode, i hvilken han ikke blot fejredes som Operasanger, men ogsaa nød stort Ry som Sanglærer. Endnu nogle Aar deltog Garcia i Kunstrejser, blandt andet til Amerika. Han døde 1832 i Paris, hvor han efterlod som sine ypperste Elever: Døtrene Marie Malibran Garcia og Pouline Viardot-Garcia og Sønnen Manuel Garcia.

Operaer. De laa Franskmændenes Smag og Traditionen (fra *Opera-comiquen*) nærmest og formaaede i fortrinlig livfuld Udførelse at sætte alle andre i Skygge. 1821 kom *Otello* frem, og denne Opera med det theatralsk gribende Sving, der ret passede for Parisernes Smag og den yderligere Begejstring for Rossini og for hans Sangere, særlig for Garcia og Mdme Pasta.

Forholdene var nu ogsaa her i Paris saa gunstige for Rossini som mulig. Man levede under Reaktionens Tegn, og nød i fulde Drag den Fortryllelse, der udgik fra Rossinis Operaer. Dertil kom, at de letbevægelige Parisere, hvis Musiktrang saa at sige ene tilfredsstilledes i Theatret, i endnu højere Grad end Tyskerne lod sig paavirke af den ejendommelige Ild og Flugt, sanglige Glans og Flothed, der prægede disse italienske Sangeres Præstationer. Der dannede sig saaledes et Parti, der begejstret svor til Rossini, ti Modstanden mod hans Operaer vaktes samtidig med deres Sceneheld. Spottenavnet *les dilettanti* optog disse Rossinister som Ærestitel, medens de til Gængæld kaldte Tilhængerne af den fransk-nationale Musik (og af Mozarts Operaer) for „Filosoferne". Der opstod en ny musiklitteræ Strid af den Art, som Paris havde kendt det flere Gange lige siden Bouffonisternes Dage — men Striden havde denne Gang ikke stor kunsthistorisk Interesse, det drejede sig nærmest om et rent Mode- og Smagsspørgsmaal, og de Indlæg, som ret rigelig findes oversatte i C. Thranes Bog om Rossini, og som paa ægte fransk Manér er holdte i en overfladisk, stilistisk elegant Tone uden nogen dybere Indgaaen paa Sagen, læses mere som Bidrag til den kulturelle Situation end som æsthetisk værdifulde Indlæg.

Hovedmanden blandt Rossinis Modstandere var Komponisten Henri Montan Berton[1]), der udgav Brochuren: *De la musique mecanique* (Rossinis) *et de la musique philosophique*, og af selve Striden gav d'Ortigue en Skildring i sit Skrift: *De la guerre des dilettanti* (1829), i hvilket han, der oprindelig var Beethovenist, nærmest stiller sig paa Rossinis Side. For denne kæmpede ogsaa den bekendte Castil Blaze (fils)[2]), der ingenlunde undervurderede sine Fortjænester af den franske Musikkritik og Rossinis Anerkendelse i Særdeleshed[3]).

[1]) (1767—1844), jfr. om denne Musiker Kap. VIII pag. 431.

[2]) (1784—1857), en meget aktiv Musikskribent; hans Oversættelser eller rettere Bearbejdelser af tyske Operaer som *Don Juan*, *Jægerbruden* o. fl. er blevet stærkt kritiserede.

[3]) En ivrig og højt begavet Bekæmper af Rossini-Dyrkelsen, optraadte faa Aar senere i Hector Berlioz.

Til Held for Rossini havde den franske Musik derhos ingen Repræsentant for den nationale Kunst at stille op imod ham. De berømte Navne var gaaet ud af Spillet (Grétry, Méhul, Isouard) og den Opera, der — en fransk *Freischütz* — til en vis Grad skulde bryde hans Overherredømme: Boieldieus *Dame blanche* kom jo først frem 1825, og viste da tilmed, som vi har set, tydelige Spor af, hvilken Indflydelse Rossini alt da havde selv paa sine kunstneriske Modstandere. Auber havde endnu ikke skaffet sig noget grundfæstet Ry, først med *Le maçon* slog han igennem (1825) og en af de bedste af hans hidtidige Operaer *(La niège 1823)* var derhos stærkt paavirket af Rossini; endnu et Vidnesbyrd om, i hvilken Retning den musikalske Smag gik i Paris.

Til denne By kom nu altsaa Rossini 1823, og den elegant vittige — og altid beskedne Mester, hvis Ry var gaaet saa pragtfuldt forud for ham selv, modtoges som en Kunstens Konge: Med hjærtelig Imødekommenhed fra de Mestres Side, der hidtil havde regeret den franske Opera (Cherubini, Lesueur og Boieldieu), og med begejstret Hyldest fra den store Mængde. Der bragtes ham Serenader, og der gaves til hans Ære en stor Banket, hvoraf Datidens Presse og derefter Rossinis Biografer bringer udførlige Skildringer. Ved sin Elskværdighed og sit Lune indtog Rossini alle; henrykt lyttede Musikerne til hans Sangforedrag, hvortil han selv akkompagnerede sig saa mesterligt, at Auber fortæller: Jeg glemmer aldrig denne tændende Udførelse . . . han sang med en Aandfuldhed og et Liv, og hans Akkompagnement var vidunderligt; man troede ikke at høre et Klaver, men et galopperende Orkester. Da han var færdig, betragtede jeg uvilkaarlig Tangenterne; jeg syntes, de maatte dampe. Naturligvis saa det nationale Parti ikke roligt paa *les dilletantis* Triumf, deres Hævn var bl. a. en lystig Farce (af Scribe og Mazères) *Rossini à Paris ou le grand diner.* „Stykket er et Vidnesbyrd om, i hvilken Grad musikalske Interesser gennemtrængte Publikum — det forudsatte, at Publikum havde en Mængde musikalske Navne paa rede Haand og var lige saa fortrolig med Grétry, Méhul og Boieldieu som med de mest populære Nationaldigtere“ (Thrane).

Imidlertid rejste Rossini videre til London, hvor han opholdt sig den første Halvdel af Aaret 1824 — „et burlesk Intermezzo i hans Liv“: Den Opera, han skulde have skrevet for the King's Theatre, blev der ikke noget af; hans Hustru gjorde Fiasko i *Zelmira*; selv maatte han synge Solo i en af ham komponeret Kantate, *Homage to Lord Byron*, og Duetter sammen med Kong George IV. I

Adlens Saloner og i meget „fine“ Koncerter optraadte han som Sanger og Klaverspiller og tjænte anseelige Summer, hvorved Grunden lagdes til hans fremtidige Velstand. Dette sidste var Hovedresultatet — og for en Mand som Rossini et meget betydningsfuldt Resultat — af dette Londonerbesøg, om hvilket Rossini senere humoristisk sagde, „at man brød sig mere om at se hans Næse end at høre hans Musik.“

Dette Intermezzo havde Pariserne — eller de Rossini-begejstrede blandt dem — benyttet til at faa Paër afsat som Leder af den italienske Opera; man havde længe været misfornøjet med ham, navnlig fordi han ikke var saa ivrig som ønskeligt for Rossinis Operaer. Rossini fandt sig da, skønt modstræbende, i at blive sat i Spidsen for Operaen, idet dog Paër, efter hans Ønske beholdt en fremskudt Stilling ved Siden af ham.

Hvis Pariserne havde knyttet store Forhaabninger til Rossinis Ansættelse ved Operaen, blev de ikke opfyldte. Trods sin rige Produktion var Rossini en alt andet end arbejdsivrig Mand, og af administative Ævner besad han kun faa. Til en Begyndelse viste han dog nogen Foretagsomhed, han ansatte den unge Komponist Hérold som Kordirigent og knyttede forskellige ypperlige Italiener-Sangere til Operaen. Af sine egne Værker fremførte han navnlig *Le donna del Lago,* og *Semiramide,* han indførte Meyerbeer i Paris med Operaen *Crociato,* og komponerede selv en lille Festopera ved Charles X's Kroning, *Il Viaggio a Reims.* Men snart blev Rossini ked af sin Stilling; han opgav den og udnævntes — som en vellønnet Sinecurepost — til „Premier compositeur du Roi et Inspecteur général du Chant en France!“

Med denne nye Stilling fulgte kun en ikke nærmere præciseret Forpligtelse til at forsyne *Theàtre italien* med nye Værker. Dog hermed tog Rossini sig det i Begyndelsen saare let. Han indskrænkede sig foreløbig til at bearbejde de Operaer, som Pariserne endnu ikke havde hørt, for den franske Scene. *Maometto* blev saaledes til *Le siège de Corinthe* — med sin fine Næse for Tidens Smag benyttede Rossini sig her af Stemning for Grækernes Frihedskamp — *Mosé in Egitto* opførtes under Titlen *Moïse,* og endelig omarbejdedes samtidig *Il Viaggio a Reims* til den komiske Opera *Le comte Ory.* I disse Bearbejdelser udnyttede Rossini snildelig, hvad han havde lært af den franske Opera. Han lagde — som Cherubini, Méhul og navnlig Spontini havde gjort det — en særlig Vægt paa Korene (i *Moïse* og *Le siège de Corinthe*); han tilføjede i den sidstnævnte Opera den for fransk Smag tilrettelagte Faneindvielsesscene; han omændrede det Sangtekniske efter franske Sangeres Vane og Formaaen, og han indlagde i *Le comte Ory* Numre i ren *Opera-comique* Stil.

Men Pariserne havde ventet noget Andet og Mere af Rossini — man forlangte et virkeligt fransk Arbejde af ham, og det saa energisk, at *Maëstroen* ikke længer kunde overhøre det. Han havde alt en Tid lang syslet med forskellige Sujetter, nu tog han en rask Beslutning, forlod Paris og begyndte under et Landophold hos en rig Ven at komponere *Guillaume Tell,* hvortil Spontinis Librettist Jouy og Hippolyte Bis havde leveret Teksten, hvilken den musikalske Dilettant Armand Marrast imidlertid væsentlig maatte omarbejde for Rossini. Større Omhu end paa noget hidtidigt Værk an-

vendte Rossini paa denne Opera, og dens Udarbejdelse tog ham da ligesaa mange Uger, som mangen tidligere Opera havde taget Dage. *Wilhelm Tell* opførtes den 3. Aug. 1829 paa den Store Opera.

Den Flid, Rossini anvendte paa dette Værk, lønnede sig mangefold. Ikke blot blev *Tell* en fast Yndlingsopera paa den franske Scene, men dens Vej gik sejrrig gennem hele Evropa. Selv de, der skarpest havde bekæmpet Rossinis italienske Operaer, anerkendte dens Værdi, og den Dag idag er Rossinis Navn næsten ene knyttet til denne Opera og til hans Ungdoms lykkelige Inspiration, *Barberen i Sevilla.*

Atter denne Gang havde Rossini klogelig følt sin Tid paa Pulsen, da han valgte sit Stof. Denne Puls slog nu ikke mere saa rolig og resigneret som i de sidste Aartier, da de mange rigt broderede Melodier var nok til at lulle Folk i Ro. Det var atter en Gæringstid; der var Revolution i Luften. Aubers *Den Stumme i Portici*, som var gaaet umiddelbart forud, var udsprunget af samme Urostemning. Denne Opera, som bliver omtalt i det følgende Kapitel, havde mere tændende Stof i sig; *Wilhelm Tell* tog snarere Sigte paa den almindeligere Frihedstrang; hverken i den ret maadelige Tekst eller i Musiken træder der noget egentlig Oprørsk frem; navnlig fremstilles Gesslers Tyranni ikke paa nogen saadan grel eller oprivende Maade, at det ægger til Had, eller blot vækker stærk Antipathi. Tonen i Operaen er snarere idyllisk end revolutionær. Men Frihedsideerne, Kampen mod den undertrykkende Despot ligger dog som et væsentlig Moment deri, og Hovedfigurens Navn alene kaldte Mindet frem om en berømt og sympathisk Frihedskamp. Dette bidrog som sagt i Øjeblikket mægtig til, at *Wilhelm Tell* slog an og bares frem af Stemningen.

Men *Tell* har andre, af de tilfældige Omstændigheder mere uafhængige Værdier, der har skaffet Operaen en betydelig Livskraft, ja i manges Øjne gjort den til et af den dramatiske Musiks Hovedværker.

Er nu end denne sidste Betragtningsmaade urigtig, saa forstaas det godt, at den er kommet til Orde. *Tell* dannede en saa afgjort Modsætning til Rossinis hidtidige Operaer, selv til dem, som nu kan benævnes dens Forløbere (*Moses, Semiramide*), at det var rimeligt, at Glæden herover hos de hidtil vantro og Begejstringen hos de trofaste Dilettanti gav sig et voldsomt Udslag.

Man har villet kalde *Tell* en fransk Opera og hævdet, at

Rossini her havde ganske forladt sin hidtidige Italiener-Skrivemaade og antaget den galliske *Opéra-lyrique* Stil. Ret beset er imidlertid Rossini i *Tell* i Grunden ligesaa meget Italiener som i sine andre Operaer; men den snilde og rigt begavede Komponist har her tilegnet sig, hvad han kunde lære af den franske Opera og tillempet sit Værk efter de franske Fordringer til et musikdramatisk Værk. Derhos har han haft en større Respekt for denne Opgave end for nogen tidligere. Det var hans Ærgærrighed med Ære at kunne regnes med blandt den franske Operas Mestre som hans berømte Landsmænd Cherubini og Spontini.

Derfor arbejdede han med en hel ny Alvor og kunstnerisk Omhu; han rensede sine Idéer for de fleste Slakker, han forædlede sin Stil, idet han følte, at det galdt at sejre ved indre Værdier og ikke ved Sangerbravour eller orkestral Flothed. Den betydelige Opgave og den Betydning, dens lykkelige Løsning vilde have for hans Verdensry, inspirerede ham, og han formaaede at gyde en Stemning over dette sit Værk som over intet tilforn. Ganske vist var han som Italiener ikke i Stand til at give Naturstemningen den Romantik som f. Eks. Weber i *Jægerbruden*, men han anslog smukt en idyllisk landskabelig Tone i sin Musik; — den italienske Opera havde ikke kendt noget til at lade en Opera bæres af en saadan Tone, der dog meddelte noget af Romantikens Duft. Han skildrede simpelt og dog magtfuldt Schweitzerfolkets Følelser, med den virkningsfulde Kulmination i de fortræffelige Kor paa Rütli; han behandlede med fin Smag og største Omhu de recitativiske Satser og opnaaede navnlig i 2. Akts Finale at finde rammende, gribende og ganske naturligt menneskelige Udtryk for Tells, Gemmys og Gesslers Følelser. Han forædlede den Melodiøsitet, hvoraf hans Komponistbegavelse strømmede saa rigt over, og han skabte Melodier af en Fornemhed og Stemningsfuldhed, som kun sjælden træffes i hans andre tragiske Operaer, og endelig henvendte han sin særlige Opmærksomhed paa Orkestrationen, der blev paa en Gang livfuld og pikant og samtidig bred og malende, saaledes at Orkestret kom til at betyde noget andet og mere end i hans tidligere Operaer.

Men trods alt dette blev Rossini ikke — end ikke saa meget som Cherubini og Spontoni var blevet det — en fransk Komponist. Der var kommet mere Farve, Dybde og Afveksling i hans Udtryksmaade, men hans Idéer var som hidtil Italienerens. Det var fremdeles Melodien, den skønne, velklingende Sang (i Arier eller kombi-

nerede Satser) der herskede. Det galdt for Rossini ogsaa i *Wilhelm Tell* mindre om en Fordybelse i Karakteristiken (der er ret almindelig holdt), ikke heller om en virkelig Dramatik, men om hvad der hurtig gjorde Virkning paa Tilhørerne og stillede Sangeren i det mest smigrende Lys. Den gamle Rossini spores da ogsaa mange Gange



Fig. 125. Rossini.

i dette Partitur: i Ouverturens flotte, men i denne Forbindelse meningsløse og altfor ordinære *Crescendo*, i Fiskerens følsomme og rigt broderede Sang, i den skablonagtige Duet mellem Arnold og Mathilde — efter Rossinis stadige Mønster: passioneret Allegro, rørende langsom Mellemsats og brillant Slutningssats —, og endelig i flere af de kombinerede Numre, der er af ret ulige Værd.

Men den gamle Rossini kendes heldigvis ogsaa igen i den sikre,

klare og elegante Formning, i den udprægede Sans for Vokalskønhed, som lader mange af de store Numre, der i og for sig nærmest stemmer op for Handlingen, klinge som den rene Ørenslyst, og ikke mindst i den Fart og Flothed, hvormed de afgørende Scener er formede til glimrende theatralsk Effekt. (Saaledes i den fortræffelige Trio i 2. Akt mellem Arnold, Tell og Walther).

Wilhelm Tell er da et Værk af en rigt begavet Italiener, der har vidst at akkommodere sig efter fransk Smag. Men Operaen er ligesaa lidt som Rossinis tidligere Værker noget revolutionært Arbejde, og forsaavidt har Operaen større Betydning i Theatrets end i den dramatiske Musiks Historie.

Wilhelm Tell blev Rossinis sidste dramatiske Arbejde. Uagtet man nu ventede sig de største Ting af ham, og uagtet *Tell* var et mærkeligt Vidnesbyrd om hans Udviklingsdygtighed, lod han sig nu, fra sit 37te Aar ikke mere friste af Theatret. Grundene til dette ejendommelige og vistnok enestaaende Fænomen lader sig imidlertid nok forklare.

Rossini var en ægte Italienernatur. Frugtbar og rig frembragte han uden Anstrængelse og Møje; hans Ungdoms-Operaer, der var undfangne og nedskrevne som i Leg, havde vundet ham Ære og Berømmelse[1]). Men han var en lad Natur, der ikke kunde tænke sig at kæmpe for sit Ry, og dertil vilde Forholdene i Paris have tvunget ham; der var efterhaanden opstaaet Medbejlere nok — Auber, Halévy, Meyerbeer, Hérold — og for at hævde sig havde han maattet stille store Krav til sig selv, han maatte overbyde sig selv — kort sagt til at anstrænge sig, han, der som han selv sagde, havde „Dovenskabens Passion“.

Men hertil kom nu personlig Modgang og Ærgrelser: det endelige Brud med hans Hustru og Følgerne af Juli-Revolutionen, der for Rossinis Vedkommende blev Ophævelsen af hans Stilling, hvorefter fulgte en Proces med Staten om hans Pensionsret, hvilken han tilsidst vandt.

Rossini kunde med Rette ud fra sin Livs- og Kunstanskuelse erklære: at for Pengenes Skyld behøvede han ikke mere at kompo-

[1]) Typisk paa en Gang for Rossinis Ladhed og lette Frembringelsesevne er, hvad der berettes om, at han, der i Reglen komponerede liggende i Sengen, en Gang tabte et Blad, hvorpaa en ny-komponeret Arie, der gled ned under Sengen. Han foretrak da, forat spare Ulejligheden ved at tage den op, at komponere en ny!

nere, og naar det galdt Æren, da havde han vundet saa meget deraf, at han havde tilstrækkelig, og ved et nyt Forsøg kunde han blot risikere at tabe den alt tilkæmpede Ære. Men disse skeptiske Ytringer stod i Forbindelse med en vis Blaserthed og en vis sjælelig Utilfredshed med hans egen Livsgærning. Den korte Samtale, Wagner har opbevaret i *Eine Erinnerung an Rossini,* har en bitter Klang af den aldrende Mesters Følelse af at have forfejlet sit Maal eller ihvertfald ikke at have naaet saa store og ædle Maal, som hans medfødte Begavelse (*sa facilité*, som han selv sagde) kunde have muliggjort.

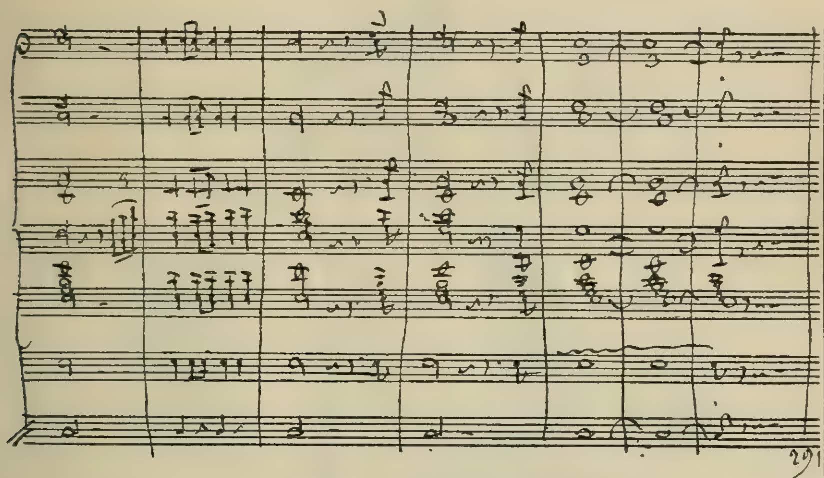


Fig. 126. Rossinis Nodeskrift.

Der udviklede sig da hos Rossini en Hypokondri, der satte ham ude af Stand til at frembringe noget, og som lod ham mistvivlende opgive de faa Operaplaner, han endnu syslede med (*Faust* og *Gustav den Tredje*, hvilken sidste Auber senere komponerede). Et Ophold i Italien bragte ingen Forandring; tværtimod legemlig Svaghed traadte til, og hans Faders Dødsfald nedtrykte ham yderligere. Under Opholdet i Bologna „var det hans daglige Fornøjelse at besøge Torvet og betragte den uendelige Rigdom af Blomster, Urter og Frugter, og han købte sig en lille Landejendom i Nærheden, hvor han med Held lagde sig efter Svineavl.“

Det eneste musikalske Livstegn, Rossini i denne Periode gav fra sig, var Omarbejdelsen til offentlig Opførelse af et *Stabat mater*, der oprindelig var komponeret 1832 til en højtstaaende spansk

Gejstlig. Dette kirkelige Værk, der fremkom 1842, gjorde naturligvis stor Lykke, der bedst forklares derved, at man den Gang kendte lidet til den ægte gamle Kirkemusik og derfor lagde et saadant Værk som Pergoleses *Stabat mater* til Grund for Bedømmelsen. Overfor dette kunde Rossinis *Stabat* med sin tilsvarende Dyrkelse af Sang-



Fig. 127. Fransk Karikatur af Rossini.

virtuositeten og sin flottere og mere effektfulde Theaterstil vel staa sig. Men iøvrig har dette „kirkelige“ Værk nærmest den Interesse, at det viser, at Rossini, saasnart Lejlighed gaves, vendte tilbage til den rene italienske Stil, der laa hans Hjærte nærmest, og som han knap nok momentvis havde svigtet i *Tell.*

I Bologna havde Rossini giftet sig igen med en rig Dame, der længe havde været hans ivrige Beundrer, og tog med hende til Paris, hvor han tilbragte Resten af sit Liv. Hans Sindstilstand bedrede sig noget, dels følte han sig atter legemlig sundere, dels

havde han vel nu resigneret. Han beskæftigede sig igen med Musik og komponerede — oprindelig til Opførelse for sin private Kreds: *Petite messe solonelle* (1863) — endnu et Kirkeværk, der er italiensk til det yderste „. . . saa sangbart, som tænkes kan, det sanseligt skønne er paa sine Steder næsten med Overgivenhed hyldet“, men dog et Værk, der er holdt i en noget alvorligere og simplere Tone end *Stabat mater.*

Men mere end med at komponere morede Rossini sig i disse sidste Aar med Børsspekulationer, med at spise godt og med som en aldrende blaseret Boulevardier at sprede sine satiriske og vittige *bonmots* ud blandt Pariserne. Hans Skikkelse var i høj Grad populær i Paris, og skønt han egentlig stod udenfor Musiklivet, saa man stadig op til ham med største Agtelse; Komponister og Sangkunstnere opsøgte ham og lagde særdeles Vægt paa hans Domme Den 14. Novbr. 1868 døde Rossini. —

Rossini vil — som det alt er fremhævet foran — kun leve i de to af sine mange Værker, i hvilke hans Geni aabenbarede sig stærkest, i *Barberen* og *Wilhelm Tell.* Men disse to Operaer, løsrevne fra hans Livsgærning iøvrig, klargør ikke hans musikhistoriske Stilling.

Rossini betegner gennem det, der er typisk for hans Operastil og særlig for hans tragiske Operaer, det sidste Stadium af den Udvikling bort fra de Gluckske Principper, som den italienske Opera frembyder Billedet af. Gluck, en Idealist paa en Hals, vilde gøre Operaen til et musikalsk Drama og derfor underordne Musiken under Digtningen, den gammelitalienske Sangerforgudelse bekæmpede han med sin udtryksfulde Recitation og de korte Arier uden al Bravour; Mozart, hvem det sangbare og melodiøse laa i Blodet, og som dertil var født Dramatiker, forenede paa det lykkeligste i sine bedste Værker de Gluck'ske Principper med den italienske Operastil og betegner saaledes, som vi har set det, Kulminationen i denne Operastil. Rossini, der skrev for en Nedgangsperiodes Publikum, er den mest udprægede Type paa Italiener-Operaens Forfald. Han kan nok saa meget kaldes Revolutionær og Romantiker af sine samtidige Landsmænd, ret beset er for ham Operaen ikke mere et Drama, men kun Anledning til en alt omfattende Melodiberuselse. Melodien[1]), som tilstrøm-

[1]) Melodien, som kun er Melodi og intet andet, Melodien, som glider ind i Øret, man véd ikke hvorfor, som man synger efter uden at vide hvorfor, som man idag bytter for den fra igaar, og imorgen glemmer igen, som

mede Rossini saa let og saa rigeligt, er hans Operas Et og Alt, som den var det for hin neapolitanske Opera-Skole. Melodien, der beruser og bedaarer, der kælent sniger sig ind i Tilhørernes Øren, baaren af Sangernes *bel canto*, det er Rossinis hovedsagelige *Effetto* — i anden Række kommer saa Orkestervirkningerne, beregnede paa at ægge og hidse. Til Dramaet som saadant bliver der lidet eller intet tilovers.

I Virkeligheden er Rossini ligesaa langt borte fra de Idéer, Gluck repræsenterede, som de italienske Komponister var det inden hin Mesters Dage. Og da nu Rossinis Operatype ikke blot beherskede alle samtidige italienske Operakomponister, men ogsaa vandt uindskrænket Bifald i den største Del af Tyskland og endelig blev Norm for eller dog delvis paavirkede talrige andre Komponister, saa forstaar man alt paa dette Punkt Betydningen af den Kunstners Mission, der var kaldet til at genindsætte Operaen i dens oprindelige Værdighed som Musikdrama.

Rossinis tragiske Opera er typisk for denne Forfaldsperiode. At dens ydre Egenskaber, navnlig dens Dyrkelse af Sangbravouren, dukker op selv i hans Bekæmperes Værker — saasom i Spohrs og Webers — har vi alt set, at dens Ejendommeligheder faa Indflydelse paa den samtidige og følgende franske Opera, vil det næste Kapitel vise.

Sine egentlige Efterlignere finder Rossini imidlertid i sit Hjemland. De italienske Komponister lige ned til Verdi, i dennes første Periode, følger i alt væsentligt den Operatype, som Rossini har fastslaaet.

Af de talrige italienske Komponister, der saaledes sluttede sig saa nær til Rossini, at de egentlig ikke blev andet end hans Efterlignere — der blot ikke besad hans Oprindelighed i den melodiske Opfindsomhed — er mange (som Coppola, Ricci, Pacini og lidt senere Pedrotti, Mabellini og Petrella) gaaet i Glemme lige til Navnene. Andre huskes vel endnu af Navn, men de Værker, der en Gang skaffede dem Ry, er sporløst forsvundne. Saadanne

klinger tungsindigt, naar vi er lystige og lystigt, naar vi er tungsindige, og som vi dog nynner efter — vi véd i Grunden slet ikke hvorfor. (Rich. Wagner i *Oper und Drama*.)

Komponister er *Saverio Mercadante* (1795—1870), der var Elev af Zingarelli og skrev en lang Række Operaer, i hvilke han i den Grad gik Rossini nær, at han fik Øgenavnet *Mercante di Rossini* — og *Michele Carafa* (1787—1872), der var Adelsmand og havde gjort Napoleons russiske Felttog med som Murats Adjudant. Efter Napoleons Fald helligede han sig helt til Musiken og skrev — først i Italien, senere i Paris, hvor Carafa tog Ophold 1827 — en Række Operaer, i hvilke Paavirkningen fra Rossini efterhaanden blev mere og mere kendelig; mest Yndest vandt *Masaniello* og *le Valet de Chambre* — Carafas ørefaldne, men ganske blege og upersonlige Melodier var en Tid i Folkemunde og varieredes af en Henri Herz; men deres Levetid var langt kortere end deres Komponists.

Ud fra disse mange Dusin-Komponister, der som Regel kun vandt Navn i deres Hjemland eller i den italienske Landsdel, hvis Scene de forsynede med deres Operaer, skiller sig to Musikere, der vel i deres Værker dyrkede den Rossini'ske Operatype, men som besad fyldigere og selvstændigere Begavelse, og hvis Operaer derfor naaede ud til det øvrige Evropa, hvor de endog efterhaanden afløste de Rossini'ske. Disse Komponister er Vincenzo Bellini og Gaëtano Donizetti. Musikhistorisk har disse Musikere vel ingen særlig Betydning, ti hos ingen af dem spores der nogen Bestræbelse for at skabe noget Nyt, for at føre deres Kunst fremad. Det eneste Maal for disse Kunstnere — og i Særdeleshed for Donizetti, der levede længst og skrev flest Arbejder —, var at behage Publikum og Sangerne, af hvis Udførelse deres Operaers Skæbne i saa væsentlig Grad afhang, at de ret hurtigt forsvandt fra alle de Scener, der ikke mere dyrkede den italienske Kunstsang, eller hvor „Italienere gasterede“. Indbyrdes er der vel nogen Forskel paa den blidere, elegiske ofte sentimentale Bellini, der — en tynd Harmoniker og maadelig Instrumentalist, men en skøn og blid Melodiker — nærmest sluttede sig til den ældre Rossini, den af rørende Melodier fyldte *Tancredi*'s Komponist — og saa Donizetti, der besad ringere oprindelig Begavelse, hvis Melodier var banalere og grovere, og hvis hele Operaanlæg var blottet for den Følelsesfuldhed, der prægede Bellinis bedre Ting — en Eklektiker, der snart efterlignede det flotte og larmende hos Rossini (i *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*), snart hans Buffostil (i *Elisire d'Amore*), snart atter den franske *Opera comique* (i *La fille du Regiment*) — og en Praktikus, der var vel kendt med Brugen af alle Midler — til Wiens Lærde

skrev han Kirkemusik i streng Stil — men kun anvendte dem, saavidt som han vidste, at Publikum fandt Behag i slige Virkninger.

Bellini opnaaede i sin korte Levetid — af de Komponister, hvis Navne Musikhistorien har opbevaret, er han en af dem, der virkede færrest Aar — et Par glimrende Theaterheld, der endnu i hans



Fig. 128. Bellini.

sidste Timer beskæftigede hans ophidsede Fantasi; om hans tragiske Kunstnerskikkelse dannede der sig en Slags Kultus, man kaldte ham Musikens Rafael, og hans sentimentale Melankoli var just den, der passede for det Italien, som atter var berøvet sine Frihedsillusioner, og for det Paris, hvor Musset digtede og hvori Chopins Fantasier var Salonernes mest eftertragtede Smykke. Hans Operaer, der alle var beregnede paa en *Primo donna* eller *primo uomo*, blev ikke mindst af denne Grund efterstræbt af de berømteste Navne blandt Sangere

og Sangerinder[1]) og holdt sig saaledes længere end de Rossini'ske, ja er endnu ikke gaaede af Mode, hvor italiensk Opera særlig dyrkes, som f. Eks. i London.

To af Bellinis Arbejder: *Norma* og *Sonnambula* blev Italiener-Operaens mest spillede Værker, de slog alle andre af Marken, og med dem blev Bellini let Donizettis Besejrer, da Sidstnævnte i 1835 kom til Paris for ligesom saa mange andre af de italienske Komponister at søge sin Lykke der.

Donizetti besad ikke Bellinis Ævne for sværmeriske og pathetiske Melodier, tvertimod møder der os hos denne Komponist noget af den vokale Brutalitet, som siden kendetegner den første Del af Verdis Produktion, og ligesom sin Efterfølger kan han synke ned til det rent Banale og Skablonmæssige. Men i Modsætning til Bellini havde han et betydeligt Anlæg for *Opera buffa* (i hvilken Genre Bellini end ikke vides at have forsøgt sig), og skønt han ikke heller her gaar af Vejen for Trivialiteter, er der dog saa megen melodisk Verve og Flothed i Operaer som *Elskovsdrikken* og *Regimentets Datter*, at de endog maa sættes langt over de af Donizettis tragiske Operaer, der har haft størst og længst Sceneheld.

Men, som sagt, fælles for disse to Komponister er deres Tilslutning til Rossinis Operatype; de lægger al Vægten paa det melodiske; det er Arien, de særlig kæler for. Denne Arie, hvis Type (hos Donizetti) Ed. Hanslick[2]) meget træffende skildrer saaledes: Alle Personer optræder med de samme langsomme Kantilener, som ledsages af brudte Treklange og bevæger sig fra Tonika til Dominanten. Er denne Andante løbet ud til sidste Draabe, klinger nogle Trompetakkorder. Sangeren studser et Øjeblik overrasket, og kaster sig saa dristig ud i en lystig Allegro, hvis flotte Anstrøg glimrende fremhæves ved den velbekendte Hakkebrædtsrytme i Orkestret. I Tertser og Sekster bliver der elsket, foragtet, danset og dræbt — alt et blaat lunkent Hav af Treklange. At disse tarvelige og fysiognomiløse Arier engang er hørt med Henrykkelse og forlangt *da capo*, fatter man kun, naar man mindes de henrivende Stemmer og Talenter, der den Gang holdt dem over Daaben. Det egentlig drama-

[1]) „Norma voksede i en Pastas Hænder til et Karakterbilled af antik, Glucks Højhed, Jenny Lind skabte en romantisk sværmerisk, tysk-inderlig Jomfru af hende, Viardot Garcia en vild, brændende Kraftnatur fra en dæmrende halvkultiveret Urtid.“ (Riehl).

[2]) I Am Ende des Jahrhunderts. Afsnittet: Zur Donizetti-Feier.

tiske forsømmes; det overlades iøvrig Sangerne selv, hvilken theatralsk Effekt de kan faa ud af de Melodier, der tildeles dem, om de vil benytte dens Virkning eller indskrænke sig til at udfolde Sangbravour. Bellinis og Donizettis Opera er saa langt fjærnet fra Musikdrama som muligt, det er Koncertopera med isprængte „gribende“ Scener. Saaledes opfattedes de ogsaa af Italienerne og af Verdensstædernes Publikum; man mødte og møder i Operahuset ikke for at overvære Fremførelsen af et Kunstværk, men for at høre den eller den berømte Sanger eller Sangerinde synge den eller hin berømte eller yndede Arie, man beskæftigede sig ikke med det Drama, der oprulledes paa Scenen — (skønt Donizetti opsøgte nok saa grelle og oprivende tragiske Æmner som sit Forbilled Rossini —) saa meget som med de enkelte Sangerpræstationer og med at konversere Bekendte i de Afsnit af Operaen, der ikke bød paa særlige Bravurnumre. Allerede Rossini undrede sig over i Wien at finde et Publikum, der sad opmærksomt og stille og hørte paa hans Opera fra første til sidste Tone. Nu var jo nemlig Forholdene ved en Operaopførelse i Italien ikke synderlig forskellige fra dem, der skildredes i dette Værks første Del (Kap. XIII, pag. 357).

Vincenzo Bellini var en Sicilianer, født d. 3. Novbr. 1802 i Catania, hvor hans Fader var Organist. Hans vigtigste Lærer var Zingarelli, en Omstændighed, der formenes at have bidraget til, at hans Stil, navnlig i hans første Arbejder, snarere sluttede sig til den ældre italienske Opera end til Rossinis. Bellini optraadte allerede som Operakomponist, medens han var Elev ved Konservatoriet og kom snart efter i Forbindelse med den foran omtalte Impresario Barbaja, som bl. a. foranledigede Kompositionen af den første af Bellinis Operaer, der slog igennem og efterhaanden gik de evropæiske Scener rundt: *Il Pirata*, hvis Hovedrolle var skrevet for Rubini. Bellinis næste Sukces var *Il Capuletti ed i Montecchi* (Venezia 1830), hvori Romeos Parti efter den gamle italienske Tradition var komponeret for en Kvinde. Endnu større Lykke gjorde *La Sonnambula* (Milano 1831), Malibrans, Pattis, Albanis og mange andre bekendte Sangerinders Bravourrolle. Endelig omtrent et Aar senere kom *Norma* (hvis Sujet var hentet fra en fransk Tragedie af *Soumet*), der opførtes paa *La Scala* i Milano. Vistnok er denne Opera det betydeligste Udslag af Bellinis Talent, men da han 1834 kom til Paris, og der under Rossinis Protektion fik overdraget at skrive en Opera for *Théâtre italien*, mente man i dette Værk, *I Puritani*, at spore Paavirkning af den franske store Opera og af de Studier af tysk Musik, Bellini i sine sidste Aar havde gjort, og „Puritanerne“ betragtedes en Tid lang som Bellinis værdifuldeste og løfterigeste Arbejde. Den unge Kunstner, der var feteret i næsten lige saa høj Grad som Rossini og meget afholdt paa Grund af sit blide, elskværdige Væsen, blev imidlertid pludselig bortrevet af en Nervesygdom d. 23. Septbr. 1835. Løfterne fik han da ialtfald ikke Lejlighed til at indfri, og Efterverdenen har sat *Norma* øverst blandt hans Frembringelser.

Gaëtano Donizetti, der fødtes d. 25. Septbr. 1798 i Bergamo, var bestemt til at studere Jura og ønskede selv at blive Arkitekt. Han kom imidlertid ind i Musikskolen i Bergamo, hvor Simon Mayr blev hans Lærer og foranledigede, at Donizetti gik Musikervejen. Som Operakomponist kom denne tidlig under Rossinisk Indflydelse; sin første Opera *Enrico* lod Donizetti opføre (1818) i Venezia, hvor han laa i Garnison, efter at han paa Grund af Brud med Faderen, der ikke billigede hans Musikerlyster, havde ladet sig hverve til Soldat. Operaen gjorde Lykke og Donizetti omsluttedes ogsaa snart af Barbajas Fangarme. De fleste af hans talrige Operaer, der nu fulgte Slag i Slag, var hastig og sjusket nedskrevet.

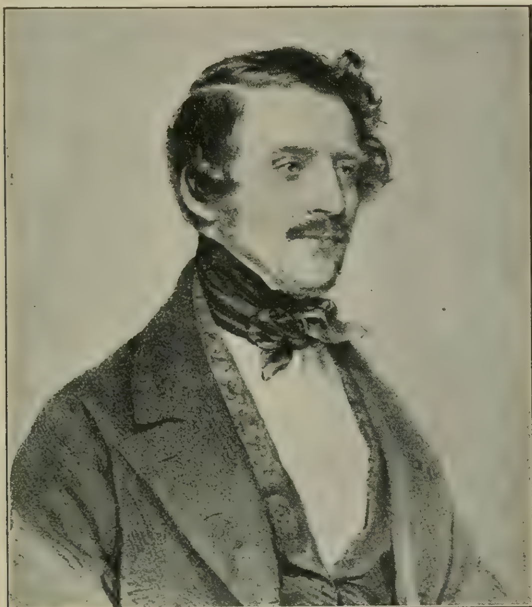


Fig. 129. Donizetti.

Kun Konkurrencen med Bellini strammede ham en Gang imellem op, saaledes da han i 1829 stod overfor sin Medbejlers *Sonnambula* med sin *Anna Bolena* og gik ud af Væddestriden med al Honnør, eller da han i Paris satte sin *Marino Falieri* mod *I Puritani* — og bukkede under. Efter Bellinis Død var Donizetti imidlertid ubestridt Førstemand blandt italienske Operakomponister, og han fortsatte i en Række Aar — mindre samvittighedsfuldt, nu da Konkurrencen var udelukket — med en ulyksalig forceret Operaproduktion. Engageret af Barbaja maatte Donizetti flere Aar igennem skrive aarlig to alvorlige og to komiske Operaer. Det Honorar, han modtog for dette saa store Arbejde, var næppe tilstrækkeligt til Livets første Fornødenheder. Derfor maatte han samtidig skrive for andre Theatre i Italien, derfor maatte han spilde Tid paa hyppige Rejser, og derfor endelig maatte han producere uden Hvil og uden Eftertanke. Der er Eksempler paa, at Donizetti maatte instrumentere et helt Partitur i tredive Timer.

„... Der er da ikke saa megen Grund til at undre sig over, at saa mange af hans Værker er af liden eller maadelig Værdi, som over at han har frembragt virkelige Skonheder“ (Fétis). I lykkeligere Timer — maaske ogsaa under roligere Forhold — skrev Donizetti de Operaer, der endnu bevarer hans Navn fra Glemsel: *Elisire d'amore* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833), *Gemma di Vergi* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835), men alle de øvrige henimod halvhundrede Operaer Donizetti havde skrevet indtil dette Tidspunkt af sit Liv, forsvandt hastig igen, mange med Udgangen af selve den Sæson, for hvilken de var skrevne.

1840 tog Donizetti Ophold i Paris og overtog en Tid lang Ledelsen af en italiensk Opera: *Theâtre de la Rénaissance (Salle rue Ventadour).* Her opførte han uden Held sin Opera *Les martyrs,* medens samtidig *Opera comique* spillede hans *La fille du Régiment*, der til en Begyndelse kun gjorde ringe Lykke, men hurtig arbejdede sig op; den samme Skæbne havde *La favorite.* Efter dernæst at have aflagt et kort Besøg i Italien drog Donizetti til Wien, hvor hans *Linda di Chamounix* modtoges med Begejstring (1842) og skaffede ham Titel af kejserlig Hofkomponist. Efterat være vendt tilbage til Paris skrev Donizetti et af sine bedste Arbejder Buffooperaen: *Don Pasquale,* der paany vakte Franskmændenes Interesse for ham, hvorimod hans sidste Arbejde *Don Sebastian di Portugal* kun modtoges køligt. Denne Skuffelse og det forudgaaende anspændte Arbejde fremkaldte en Nervesvækkelse, der snart efter gik over til en uhelbredelig Sindssygdom; et Par Aar tilbragte Donizetti i en ynkelig Tilstand, indtil han døde d. 9. April 1848. Donizetti har ialt skrevet henimod 70 Operaer.

Efter Rossinis Tid var, som sagt, Bellini og Donizetti nogle Aartier Hovedrepræsentanterne for den italienske Opera ikke blot i selve Italien, men ogsaa rundt om i Evropa. Deres Operaer var i høj Grad i Folkegunst, men vilde dog næppe have kunnet fastholde denne saa længe og sikkert, dersom ikke en Skare Sangere og Sangerinder, begavede med herlige Stemmer, undertiden ogsaa med Evne for livfuld scenisk Fremstilling og i Besiddelse af mesterlig Sangkunst, havde staaet til Raadighed for disse Operaer, og var draget rundt fra Storstad til Storstad for at fremføre dem i en saa authentisk og smigrende Skikkelse som muligt. I evropæiske Hovedstæder geraadede man den Gang i en sand Beruselse, naar „Italienerne“ gæstede Byen. Og disse Sangere, der undertiden levede et fortsat omflakkende Liv, undertiden tidlig lod sig knytte til en eller anden Verdenstadsscene, betød maaske nok saa meget for Italieneroperaens Ry som selve Komponisterne. Publikums Yndest og — som oftest — Guld høstede de ihvertfald i rigeligt Maal. Nogle af disse „Italienere“ er allerede nævnt, som andre af de berømmeligste Navne kan endnu tilføjes: Primadonnaerne: Giulia Grisi (1811–69), Persiani (1812–67) og

(den tyskfødte) Henriette Sontag[1]) (1804–54), Altistinden Mariette Alboni (1823—94), Tenorerne: Graziani (1823—85), Bordogni



Fig. 130. Henriette Sontag.

[1]) Henriette Gertrude Walpurgis Sontag var født i Koblenz og blev Elev af Prags Konservatorium, optraadte fra ganske ung af som Operasangerinde, men slog først igennem 1824 i *Jægerbruden* og senere i *Euryanthe*; 1826 gik hun til Paris, hvor hun fejrede Triumfer særlig som Rosina i *Barberen i Sevilla*, i hvilken Rolle hun endog stillede Catalani i Skygge. Efterat Henriette Sontag havde ægtet en Grev Rossi opgav hun sin sceniske Virksomhed, men optraadte fremdeles fra Tid til anden som Koncertsangerinde. Hun døde af Kolera i Mexiko, hvor hun nylig havde tiltraadt et glimrende Engagement.

(1788—1856) og Tamberlick (1820—89) samt Bassisterne: Lablache[1]) (1794—1858) og Tamburini (1800—1876). Det var i det hele taget en mærkelig, ja enestaaende Periode i Operasangens Historie, kendetegnet ved en Blomstring og Overflødighed paa Sangvirtuoser og paa vokale Ejendommeligheder. „Der var Stemmer saa omfangsrige, at man er i Tvivl om, hvortil man skal henregne dem. Saaledes havde Sangeren Giovanni Davide en Røst, der omfattede tre Oktaver; han sang med samme Lethed Otellos og Figaros Roller.“

Om den Betydning disse Sangkunstnere havde for den italienske Opera i denne Periode beretter f. Eks. Riehl[2]): „Ved første Opførelsen i Venezia 1830 af *Capuletti og Montecchi* gik Jublen over Sangerinderne over alle Grænser og stillede selv Komponistens Ry i Skygge. Begejstringen voksede stadig indtil den niende Forestilling, hvor den naaede Højdepunktet. Det regnede ned over Romeo og Julia med Blomster og Sonetter; Duer og andre Fugle lod man flyve ned paa Scenen; Jublen, Hylen, Larmen, Klappen, Viften med Lommetørklæder, hvorpaa Portræter af de fejrede Primadonnaer, vilde ingen Ende tage. Romeo (Grisi) fulgtes med Fakler og Musik til sit Hjem, medens hele Teaterorkestret ledsagede Julia (Carradori) . . . Man slog Medailler for Sangere og Sangerinder og lønnede dem med umaadelige Ærespenge . . . Bulletiner over den italienske Opera blev selv i Tyskland i Trediverne behandlede med en Vigtighed, som vi ikke vilde tro paa, dersom vi ikke kunde overbevise os med egne Øjne ved at efterse Datidens Aviser. . . .“

Omtrent samtidig med at Donizettis sidste Opera *Don Sebastian* opførtes, og den saa yndede Komponist bragtes til Tavshed af sin triste Sygdom, dukkede Guiseppe Verdis Navn første Gang op med det Sceneheld, som *Ernani* opnaaede. Til hans Navn knyttes derefter den italienske Operas Historie lige til vore Dage.

Verdi sluttede sig i Begyndelsen nær til Donizettis Maner, men han gik videre end sin Forgænger i sine Krav til Stemmernes

[1]) Luigi Lablache fødtes i Napoli og debuterede dersteds som Buffosanger; senere gik han over til opera seria og vandt et stadig stigende Ry ved sin Optræden i forskellige italienske Byer. Sin største Berømmelse naaede Lablache, da han (1830) engageredes til den italienske Opera i Paris, til hvis bedste Støtter han hørte, indtil han (1852) trak sig tilbage fra Scenen. Lablache, der døde paa sin Villa ved Napoli, har efterladt en *Méthode de chant.*

[2]) Musikalische Karakterköpfe. II, 1ste Bog, I.

Kraft, til den lidenskabelige forcerede Udtryksmaade; han var blodrigere og voldsommere, men ogsaa brutalere og smagløsere, og Italienerne saa med Skræk, hvilken Fare denne Musik rummede for deres kære *bel canto*, der var Alt for Rossini og Bellini og som endnu i det Væsentlige beherskede Donizettis Operaer.

Verdis Mission viste sig imidlertid snart at være en anden og betydeligere end at undergrave *bel canto.* Den var i Virkeligheden den at indlede en hel ny Retning i den italienske Opera, og at bryde med den skabelonmæssige Overlevering, der stammende fra det forrige Aarhundrede havde behersket Italiens Opera lige til Midten af det nittende Aarhundrede.

ELLEVTE KAPITEL.

Frankrigs Musik omkring 1830 og i de følgende Aartier. — Operaen. — Auber. — Meyerbeer. — Halévy. — Hérold. — Adam. — Instrumentalmusiken. — Berlioz. — Felicien David.

Den Tid, der gaar umiddelbart forud for og følger lige efter Julirevolutionen i Paris, viser et mærkeligt frodigt Liv paa alle kunstneriske Omraader. Medens de Klerikale og Reaktionære kæmpede for at holde sig ved Magten og anvendte Censur som Middel mod alle ubekvemme Rørelser, opviste det aandelige Liv en Rigdom og en Forskelligartethed, som man ikke havde kendt til i flere Aartier. Og den Kilde, hvoraf dette Væld fremsprang, var den nyromantiske Kunstanskuelse.

Paa Litteraturens Felt staar et Navn som det fremmeste, som typisk for Perioden; det er Victor Hugo, Romantikeren fremfor nogen. Men ved Siden af dette Navn møder vi en Vrimmel af andre, af hvilke de fleste for bestandig indskrev sig i Frankrigs Kunsts Historie, og som mere eller mindre nær er beslægtede med den Romantik, hvis Høvding Hugo var. Man behøver blot at minde om Navne som Alfred de Musset, Prosper Merimée, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas (père).

Hos disse urolige, varmblodige unge Forfattere blandede der sig — som Tilfældet var med de første tyske Romantikere, ja i endnu højere Grad — politiske frihedsivrige Rørelser med en kunstnerisk Omvæltningstrang. Man vilde det klerikale Emigrantregimente til Livs samtidig med, at man vilde bryde de akademisk-æsthetiske Skranker, som navnlig det Napoléonske Regimente havde rammet fast ned omkring Kunstens Grænser.

Afgjort var Paavirkningen fra tysk romantisk Litteratur. Allerede Mdm. Staël Holsteins bekendte Bog Om Tyskland havde aabnet

et fordomsfriere Syn paa Nabolandets Aandsliv, og nu fik Forfattere som Jean Paul og navnlig E. T. A. Hoffmann stor Indflydelse paa de franske Romantikere. At Hoffmann, en saa vild, bisar, ja undertiden næsten karikeret Type paa tysk Romantik, fik saa stort Indpas i fransk Aandsliv — han betød i Aartier mere i Frankrig end i Tyskland og skal endnu være en af de bedst kendte fremmede Digtere — er ganske betegnende for Karakteren af den franske Romantik. — Denne, der da oprindelig paa sit Program havde Bruddet med den konventionelle Stil og med Formernes Spændetrøje, og som i Stedet derfor kæmpede for Lidenskabens Ret, for Personlighedens fri Udfoldelse — medens den fra tysk Romantik kendte mystiske og sværmerisk inderlige Tone er mindre fremtrædende i fransk Poesi fra hin Tid — fik efterhaanden og egentlig ret hurtigt en Tendens henimod det overdrevne, den hysterisk voldsomme Lidenskabelighed, Beskæftigelse med hæslige, grelle Æmner, Dyrken af det unaturlige (mere end det overnaturlige). Den udfoldede en stor digterisk Kraft, den løsbandt en betagende fantastisk Vildskab, men den undgik ikke det chargerede, der ikke blot var uskønt, men ogsaa umenneskeligt, ja rentud karikeret i sin Jagen efter uhyggelige og forbløffende Effekter. I Victor Hugo's, Alex. Dumas's, tildels ogsaa i Balzac's Produktion finder vi Eksempler derpaa. Meget hastig hidsede Romantikerne sig op til denne Kulmination, hvis kunstneriske Værdi var tvivlsom og hvorhen kun de unge hede Hoveder kunde følge dem, medens det brede Pariserpublikum med den sunde, jævne Forstand snart saa temmelig faldt fra. Derfor blev den egentlig romantiske Periode i Frankrigs Litteratur kun kort, dens Eftervirkninger derimod langtvarende nok.

Denne litterære Omvæltning fulgtes af en lignende Bevægelse paa Billedkunstens Omraade; her er Navne som Géricault, Horace Vernet, Decamps og navnlig Delacroix tilstrækkelige til at betegne den kunstneriske Retning.

Ogsaa Tonekunsten kunde i denne Periode glæde sig ved et frodigt Liv, og ogsaa her gjorde det romantiske Bølgeslag sin Virkning ligesaa vel som de politiske Bevægelser. Hvilken Grøde maatte der ikke være paa Musikens Omraade, naar der Aar efter Aar fulgte det ene store Værk efter det andet, Værker, af hvilke flere gjorde sin Komponist berømt Verden over og tildels ikke endnu er gaaet i Glemme! 1825 fremkom Aubers *Le maçon*; 1828 *Den Stumme i Portici*, 1829 *Wilhelm Tell* og samme Aar Berlioz's

fantastiske Symfoni, 1830 *Fra Diavolo*, 1831 *Robert le Diable* og *Zampa*, 1836 *Hugenotterne* — blot disse Tal og Navne taler tilstrækkelig[1]).



Fig. 131. Habeneck som Dirigent.

Hvilken Indflydelse de politiske Frihedsbevægelser har haft viser *Den Stumme i Portici* og *Wilhelm Tell.* — Den romantiske

[1]) Her kunde ogsaa nævnes, at Chopin kom til Paris kort efter Julirevolutionen og levede og virkede der til sin Død, men dels var Chopin ingen Franskmand, dels var hans Kompositioner — skønt stærkt paavirkede af Tidens Romantik — af en ganske særegen fra den franske Musik væsentlig forskellig Type. Chopin, der kun var Klaverkomponist, vil da ogsaa blive behandlet særskilt i et senere Kapitel om Klavermusikens Udvikling.

(særlig den tysk-romantiske) Indflydelse er kendelig hos Meyerbeer og hos Berlioz, hos hvem den ligesom hos samtidige Malere (Ary Scheffer) faar et ganske bestemt litterært Anstrøg.

Det Opsving, som det franske Musikliv fik paa denne Tid, var imidlertid ikke alene bestemt ved hjemlige aandelige Rørelser eller ved fremmed litterær Paavirkning. Utvivlsomt havde det sin store Betydning, at man i disse og de nærmest foregaaende Aar havde stiftet Bekendtskab med den bedste tyske Musik i udmærket forstaaende Gengivelser. Saaledes havde i Tyveaarene Operaen genoptaget eller indført de Mozartske Operaer i deres oprindelige Skikkelse; det er omtalt tidligere, i hvilken forhutlet, ja ukendelig Form disse Mesterværker hidtil havde været præsenteret Pariserne. Af den skete Forbedring havde navnlig Castil-Blaze Fortjæneste, og ham skyldtes ogsaa de første Bearbejdelser af Webers Operaer, af hvilke *Jægerbruden (Robin du bois)* gjorde stormende Lykke, dens Romantik faldt jo fra Himmelen ned i Sind, der var saa oplagte som mulig til at tage mod den, og dens Eftervirkninger for fransk Musik i de nærmeste Aar var uomtvistelig (Hérold, Berlioz, Meyerbeer).

Men omtrent paa samme Tid fik Pariserne for første Gang Beethovens Symfonier at høre. Af denne Nyvinding for den franske Musikverden havde den geniale Dirigent Habeneck[1]) Æren; hvad et nærmere Kendskab til Beethovens Symfonier havde at betyde for de fremstræbende Musikere som for det store Publikum behøver ingen nærmere Paavisning; Hector Berlioz' Værker og Skrifter er forøvrig her det mest karakteristiske Vidnesbyrd.

Naar vi nu nærmere skal betragte de vigtigste Fænomener i den franske Musik i den Periode, der her omhandles, falder det naturligt at behandle Operamusiken for sig og Instrumentalmusiken for sig, allerede af den Grund at Instrumentalmusiken (ved Berlioz) fik en anden og større Betydning, end den nogensinde

[1]) François Antoine Habeneck (1781—1849) var født i Mezieres af tyske Forældre, studerede Violinspil ved Pariser-Konservatoriet, hvor Baillot var hans Lærer, og blev snart Koncertmester ved den store Opera. Fra 1815 var han Leder af Konservatorie-Koncerterne, der ved hans ypperlige Ledelse blev berømte udover Paris, og 1821—24 var han Orkesterdirigent i den store Opera.

havde haft tidligere, saaledes at den først fra nu af optræder som et selvstændigt Led i Frankrigs Musik.

Som vi skal se, modtoges dette Udviklingstrin langtfra med Sympathi og Forstaaelse, kun indirekte gjorde det foreløbig sin Indflydelse gældende.

Selvstændig og delvis uafhængig heraf fortsætter Operaen sit Liv, og fremdeles var det ved denne Musikform, at Parisernes Hjærte særlig hang, saaledes som Forholdet havde været fra gammel Tid, hvad alt foran fremhævedes (jfr. Kap. X). Og ganske de samme Træk, som da paapegedes som ejendommelige for Forskellen mellem den store Opera og den komiske Opera, møder vi atter i denne rige og bevægede Periode. Atter her er det *Académie de musique*, der er vendt mod den store Verden, medens *Opéra-comique* henvender sig til og finder sit fuldtro Publikum blandt Pariserne, særlig blandt Embeds- og Middelstands-Pariserne. Paa den store Opera efterspører vi stærkest de politiske Bevægelser og den romantiske Bevægelse, og denne Scene aabner sig atter for en Udlænding, der her fejrer store Triumfer. Den mere begrænsede komiske Opera, Sangspilscenen, har ikke Rum for saa indgribende Rørelser; den vil kun underholde og adsprede dem, der enten under de træge, deprimerende politiske Forhold trænger til en befriende Latter og et yndefuldt Tonespil, eller dem, der efter ophidsede Revolutionsdage længes efter en let, pikant og i Grunden harmløs Adspredelse. Imidlertid, det nye aandelige Liv paavirker ogsaa den komiske Opera. Den vedbliver ikke at være saa ganske harmløs; den stimulerede Livsførelse, de oprivende Begivenheder sætter ogsaa her Sindene i livligere Bevægelse. Æmnerne begynder at faa en livfuldere, mere spændende Karakter, ja strejfer ind paa hvad Borgerskabet føler som det Vovede (*Bruden*)[1]) og den musikalske Stil forandrer sig noget; allerede hos Auber — indenfor hans egen Udvikling — faar *Opéra-comiquen* efterhaanden et mere pikant, vittigt, raillerende Præg i Modsætning til fordums Tiders elskværdige, fornemt yndefulde Udtryksmaade. Og senere naa'r man — i mere og mere demokratiske Tider — ned til en komisk Opera (Adam), der med sine bedste Træffere kommer det brede Publikum saa meget imøde som blot tænkelig, og som endelig i konsekvent Fortsættelse søger ned paa selve Gaden for der at finde sit Publikum (Hervé, Offenbach).

[1]) Jfr. J. L. Heibergs Pros. Skrifter, Bd. V.

Den Offenbachske Operettes kulturelle og musikalske Stilling under det andet Kejserdømme vil blive berørt i et Slutningskapitel. Den Periode, som vi her behandler, viser egentlig den typiske franske *Opéra-comiques* Ophør, i hvorvel den af Navn endnu bestaar lige til vore Dage, og har enkelte talentfulde Repræsentanter at opvise, men Perioden besidder samtidig en af de berømteste og mest karakteristiske *Opéra-comique*-Komponister i Auber.

Saa udpræget en *Opéra-comique*-Komponist Auber end er, saa har han dog skrevet et af sine største og bedste Arbejder for *Académie de musique*, og saaledes gælder det for hele denne Periode, i endnu højere Grad end Tilfældet var med den i Kap. VIII omhandlede, at de her virkende Musikere ikke holde sig strængt til en af de to Stilarter; selv en saa typisk Komponist som Meyerbeer — paa en vis Maade en Efterfølger i den „store“ Stil af Spontini — forsøger sig lejlighedsvis i det lette Sangspil. Alligevel vil det her være rigtigst at sondre *Opéra-comiquen* og den store Opera og forsøge en Skildring af de for hver Genre særlig ejendommelige Musikere:

Opéra-comique.

Denne Periode beherskes ganske af Auber, ved Siden af ham hævder sig kun Hérold og i en endnu lettere Genre Ad. Adam. Som Komponister, der staar mellem Boieldieu og Auber, hvis Virksomheder jo gaar jævnsides i en Række Aar, er kun ganske faa at nævne. Musikhistorien opbevarer kun et Par Navne: saaledes Panseron (1756—1852), der dog nærmest er kendt som Romancekomponist, og Onslow (1784—1852), hvis komiske Operaer er glemte med Undtagelse af *Le Colporteur*, og som derhos havde sin egentlige Begavelse som Instrumentalmusiker, i hvilken Egenskab Onslow skrev flydende, efterklassisk eller let Webersk paavirket Kammermusik, der i nogle Aartier gærne dyrkedes i Dilettantkredse; endelig den i forrige Kapitel nævnte Italiener Carafa, der skrev flere af sine Operaer (som *Le valet de chambre*, *Masaniello*, *Le prison d'Edinbourg*) for *Opéra-comique*-Scenen. Men, som sagt, Aubers rige og glimrende Optræden bringer alle disse og andre Musikere i Glemme.

Daniel François Esprit Auber var født d. 29. Januar 1782 i Caën, hvor hans Forældre befandt sig paa Rejse. Han var Søn af en velhavende og derhos kunstnerisk interesseret Købmand, der var bosiddende i Paris, i hvilken By Auber opdroges. Han var bestemt til Købmandsstanden og uagtet han

beskæftigede sig med Musik fra ganske ung, synes han oprindelig ingen Anfægtelser eller Forfængelighed at have haft i Retning af at blive Kunstner. Sin Musik drev han i alt Fald nærmest som Dilettant, ogsaa da han kom til London for der yderligere at oplæres i Handelsfaget, og han dyrkede ved Siden deraf sit Talent for at tegne. Under Opholdet i London fik Auber imidlertid mere og



Fig. 132. Auber.

mere Afsmag for sin faglige Virksomhed og komponerede ret ivrig baade Sange og Kammermusikstykker; og da han — under de urolige politiske Forhold — kaldtes tilbage til Paris, gik han efterhaanden mere og mere over til at føle sig som Musiker, skønt hans Uddannelse endnu stadig var mangelfuld. En lille Operette *Julia*, der opførtes i Privatkredse (1812) blev i Forbindelse med hans Faders Død i det følgende Aar, den ydre Foranledning til, at Auber fik mere Energi og bevidst Hensigt. Han havde efter sin Ankomst fra London levet i Paris som en Dandy, hans Faders Formue tillod ham at tilfredsstille sin Trang

til at holde smukke Rideheste, til at omgive sig med beundrende Venner og til som behagelig flatterende Afveksling at vise sit musikalske Talent i Selskabskredsene — kort sagt til at leve den ægte Parisers Liv. Nu viste det sig ved Faderens Død, at denne intet efterlod, og Auber var da henvist til at skabe sig Livsopholdet gennem sin Musikbegavelse. Og Opførelsen af *Julia* gjorde ham derhos klar over, hvor meget hans Uddannelse lod tilbage at ønske, samtidig med at den vakte den tilstedeværende Cherubinis Interesse for den unge Musikers naturlige Ævner. Auber tog da med Glæde mod Cherubinis Tilbud om at lede hans Studier. Han arbejdede flittig (ogsaa Boieldieu var en Tidlang hans Lærer), erhvervede sig en solidere theoretisk Baggrund og optraadte allerede 1813 paa *Théâtre Feydeau (Opéra-comique)* med et Sangspil: *Le séjour militaire.* Opførelsen blev ingen Sukces og skuffet trak Auber sig tilbage i hele seks Aar fra offentlig Fremtræden; som han selv har fortalt det, var han Dag efter Dag beskæftiget med at søge en Librettist, sagtens har han ved Siden deraf været optaget af yderligere at befæste sin Kompositionsteknik. Sin rette Tekstforfatter fandt han endnu ikke, men da han atter lod et Sangspil opføre (1820) (efter et enkelt umiddelbart forudgaaende Uheld) fejrede han med dette: *La bergère châtelaine* (Tekst af Planard) en virkelig Sejr og betragtedes nu som en opgaaende Stjærne, af hvilken man ventede sig store Ting. Og i Virkeligheden fulgte Heldet og Publikums Yndest fra dette Øjeblik Aubers Kunstnerbane omtrent uafbrudt. *La bergère*'s Sceneheld, der forøvrig ikke uvæsentlig skyldtes *Opéra-comiques* begavede og indtagende Sangerinde Mdm. Boulanger, havde derhos den Betydning for Auber, at det bragte ham i Forbindelse med den Tekstforfatter, han saa længe havde sukket efter.



Fig. 133. Mdm. Boulanger.

I Eugène Scribe (1791—1861) fandt han — ligesom kort efter Meyerbeer — den Librettist, som i høj Grad skulde bidrage til hans Operaers Held og som han fra nu af var knyttet til i et fyrretyveaarigt, omtrent uafbrudt Samarbejde.

Scribe, hvem ingen mere vil kalde en Digter, men hvem heller ingen vil kunne frakende et fortræffeligt Theaterblik, en fingernem Teknik og en klog Sans for, hvad Publikum i Øjeblikket ønsker

(allerede af denne sidste Grund maatte hans Produktion blive en Døgnvirksomhed), Scribe har haft den største Betydning for den franske Opera i denne Periode. Rastløs arbejdsom var han i Stand til ved Siden af sine egne selvstændige Arbejder at samarbejde med en Mængde forskellige andre Autorer og at forsyne talrige Komponister med Operatekster i den Genre, som de forlangte af ham eller som han fornam særlig passede for denne Komponist og som Publikum ganske rigtig ventede af deres Samarbejde.


Fig. 134. Scribe.

For Auber forfattede Scribe nu en Række *Opéra-comique*-Tekster, med Kyndighed beregnede paa det jævnere Bourgeoisi, der under alle sociale og politiske Omskiftelser var Sangspilscenens stadige, trofaste Publikum. „Ingen anden Forfatter har forstaaet som Scribe at tale til Mellemklasserne . . . hans *comédies lyriques* ligner sande Trylleæsker fulde af Overraskelser“ (Choquet). I selve deres Indhold er disse Tekster gennemgaaende tomme og banale, det er smaa og ikke meget interessante Begivenheder, de behandler jævnt borgerligt, aldrig udæskende endsige fornærmeligt, og den lykkelige Opløsning paa de ikke stærkt gribende Konflikter indtræffer i sidste Akt som noget selvsagt. Overraskelserne, det underholdende, undertiden det spændende ligger i selve Maaden, hvorpaa Teksten er lagt til Rette, og Virkningerne overfor Publikum beregnede. Løsslupne, kaade er Scribes Sangspil ikke; nogen højere Komik rummer de ikke heller, men de er lystigere, muntrere end *Opéra-comiquen* var det i den nærmest foregaaende Tid, de besidder en hyggelig Komik, som kan give snilde Aktører Lejlighed til at more og behage et borgerligt Publikum; ja naar — som det hyppigt skete — en virkelig Kunstner (som hos os en Schram eller en Phister) fik fat i disse Roller, viste der sig i dem i hvert Fald

et Materiale, der kunde omskabes til ægte Komik. I sine Tekster følger Scribe Tidens Smag. Da Romantiken var naaet fra de ekscentriske Kunstneres Kreds ned til Borgerstanden og havde faaet et jævnere, mere afdæmpet og borgerligt Præg under Louis Philips *juste-milieu* Regimente, var det paa Tiden, at Scribe ogsaa tog den i Brug overfor sit *Opéra-comique*-Publikum, deraf de romantiske Røverkomedier (Eks.: *Fra Diavolo* [1830], *La Sirène* [1844]). Romantikernes Begejstring for Orientens Poesi, for dens Lidenskabelighed, Farvepragt og frie Nøgenhed har sat sit blege Mærke i *Le Dieu et la bayadère* (1830) og i *Haydée* (1847). En Smule Pikanteri, en lille Indrømmelse til den naturlige Lyst til at ripostere mod Tidens Klerikalisme og Censur finder f. Eks. Udslag i *La fiancée* (1829) og i Zerlines Afklædningsscene i *Fra Diavolo*; men saadanne smaa Undtagelser forstyrrer ikke Billedet af det stadig borgerlige som Scribes *Opéra-comique*-Tekster frembyder.

De Sangspil, som Scribe i den første Tid forfattede for Auber og blandt hvilke findes *Emma* (1821), *La Neige* (1823), *Leocadie* (1824) og navnlig *Le maçon* (1825), komponerede Auber nærmest i den overleverede *Opéra-comique*-Stil, dog af og til med en Rossinisk Paavirkning som i *Neige*. Men allerede her vandt han sit Publikum, navnlig ved *Murmesteren* med de friske Melodier, livfulde Ensemblenumre, den lette, elegante Tone og elskværdige, virkelighedstro Skildring af fransk borgerligt Liv. Man lagde derhos Mærke til, at Auber i disse Sangspil stræbte efter en omhyggelig harmonisk Udarbejdelse og efter et fyldigt Orkester, og man kunde ikke tage Fejl af hans udprægede Sans for det scenisk virkningsfulde og præcist rammende.

Efter disse Sangspil gav Scribe Auber en Tekst, der skreves for *Académie de musique* og som skulde blive den, der bragte Aubers Navn vidt om Lande og mest er knyttet til hans Navn: *La Muette de Portici*. Atter her havde Scribe valgt sit Stof med det skarpeste Blik for det, som i Øjeblikket kunde fænge hos Publikum. Det var umiddelbart før Julirevolutionen, at denne Opera, hvis Sujet omhandler en Frihedskamp, kom frem. Den Revolution, der laa i Luften, fik her et levende Udtryk paa Scenen, og den Sympathi, som Franskmændene nærede for den samtidige Frihedsbevægelse i Italien, var klogelig taget med i Beregning. Man oversaa, at Masaniellos Oprorsforsøg grunder i hans personlige Trang til at hævne sin forførte og forladte Søster, man brød sig mindre om, at

denne Oprører-Høvding er ret følsom og vankelmodig — en „ædel“ Figur, der snarere træffes paa Operascenen end i Livet. Man lod sig rive med af de almindelige Stemninger, som Operaen udtrykte, og *Den Stumme i Portici* lagde Tønder til den Ild, der ulmede i Paris, og den blev senere (1830) den umiddelbare Aarsag til Udbruddet af Revolutionen i Bruxelles. — En hel anden Virkning havde Operaen overfor Frederik VI.s brave Københavnere. Da den opførtes der, samledes Publikum i en Protest mod dens Oprørstone, som fandt Udtryk i et begejstret: Kongen leve![1])

Meget snildt er Teksten til *Den Stumme* lagt til Rette og ganske særlig velberegnet for Aubers Begavelse er Scribes Behandling af Stoffet. — Det revolutionære er mildnet ved Beretningen om den ulykkelige Fenellas Skæbne, der berøvet sin Stemmes Brug har været ude af Stand til at angive sin Forfører. Og paa ægte Scribesk Vis er det Religiøse optaget som et forsonende Moment i dette katholske Oprørsdrama. Masaniello beder paa Scenen mere end én Gang, og hans Fiskerfolk beder i et stort Ensemblenumer med ham, forinden de giver sig i Lag med Oprøret. I det hele taget stammer de rigelige „Bønner“ i de franske Operaer — ogsaa i de komiske Operaer! — fra denne Periode. Og dernæst, hvor klogt at lade Oprøret symboliseres i et Par Barcaroller. Auber behøvede da kun at skrive et Par rammende Melodier, der hurtig faldt i Ørene: Situationen paa Scenen, Sangernes Udførelse vilde give dem den rette Stemning, det betydningsfulde Relief. Auber havde ikke nødig at forandre sin Sangspil-Stil synderlig meget i denne store Opera. I virkelig stor Stil er egentlig kun Finalerne, navnlig af 1ste, 2den og 5te Akt, samt et enkelt kombineret Nummer (Kvartet med Kor) i 4de Akt.

Man har diskuteret, hvorvidt det er dramatisk berettiget og klogt, at den ene Hovedfigur i Operaen er stum. Har Auber ikke her opgivet Virkninger, som kunde have været ham tjænlige og har han ikke paa den anden Side taget sig Tingen altfor let med denne Stumme for derved at opnaa en ny original Effekt? Spørgsmaalet er forsaavidt ørkesløst, som Musikhistorien oplyser, at Operaen oprindelig var anlagt med Fenella som syngende Person. Det viste sig imidlertid, at *Academie de musique* i Øjeblikket ikke besad nogen Sangerinde, der med Udsigt til Held kunde stilles op ved Siden af

[1]) Jfr. P. Hansen: Den danske Skueplads, 2den Del, p. 281.

SangerindenDamoreau-Centi[1]), der skulde synge Elviras Koloraturparti. Hellere end at lade Rollen træde i Skygge til Skade for Dramaet, gav man den til den udmærkede Danserinde Mlle Noblet, hvis Yndest, Begavelse og Skønhed var saa stor, at man sikkert regnede paa, at hun vilde kunne hævde sig i sit ejendommelige Parti. Hvilket ogsaa viste sig at være en rigtig Beregning. De praktiske Theaterkrav, det sikre Tag i Publikum havde for en Scribe og en Auber mere at sige end æstetiske og kunstfilosofiske Betragtninger. Allerede en Gluck undfangede jo desuden sine dramatiske Værker „i Parterret"!



Fig. 135. Mdme. Damoreau-Centi.

Til Fenellas Parti skrev Auber nu en Musik, der vel ikke gaar dybt i sin Skildring af hendes Følelser eller Hændelser, men som ved sin Livfuldhed og Præcision giver et ypperligt Underlag for en mimisk Ydelse. — Iøvrig var, som sagt, Musiken til „den Stumme" ikke meget fjærn (undertiden tæt op ad) Sangspillets Udtryksmaade. Men alligevel er det musikalske Sprog her mere ildfuldt og mere farverigt; der er en Flugt i Musiken, der betyder noget mere end Sangspillets Elegance og flydende Stil. Stoffet har aabenbart inspireret Auber, og mange Scener har endnu ikke tabt deres Evne til at rive med. Orkestrationen er derhos mere energisk og broget. (Schumann kalder den uretfærdigt „afskyelig", men Schumann var i

[1]) Laure Centi Damoreau, f. Montalant, fødtes 1801 i Paris og begyndte tidlig at vække Opsigt ved sin skønne, fortrinlig uddannede Stemme og sin store musikalske Begavelse. Snart skrev baade Auber, Rossini og Meyerbeer Partier for hende og hun kappedes med Held med Henriette Sontag og Malibran. Hun døde 1863 i Paris, ved hvis Konservatorium hun havde været Lærerinde.

det Hele ikke den franske store Opera god). Det harmoniske Apparat er endelig ikke saa ensformigt og blegt som i de hidtidige *Opéras-comiques,* ogsaa ved dette Middel giver Auber sit Partitur Glans og Kraft (jfr. straks Begyndelsen af Ouverturen, der i hin Tids franske Musik maatte klinge ret dristig med de pludselig fremstormende formindskede Septimakkorder, mærk ogsaa Anvendelsen af den forstørrede Treklang).

I hele Anlæget af *Den Stumme* maa Auber siges at være original. Operaen betegner virkelig et Brud med den overleverede „Store Opera"-Stil; dennes brede og tunge Stivhed er veget for en koncis Sammentrængthed, en energisk Iver og et hastigt Pulsslag. Auber omskaber gennemgaaende Recitativerne til levende dramatiske Repliker, han gør Korene til handlende Part i Dramaet, vistnok for første Gang optræder „Folket" som saadant paa Operascenen — som vi har set, fulgte Rossini kort efter samme Spor i sin *Wilhelm Tell. Den Stumme i Portici* indleder i mere end en Henseende det Omslag i den Store Opera, der fandt Sted omkring 1830.

I Operaens Enkeltheder er Auber ikke saaledes original og navnlig spores der ganske tydelig en Paavirkning fra Rossini — hvis altomfattende Indflydelse vi i forrige Kapitel og tidligere har fremhævet. — Denne Paavirkning, der her navnlig er kendelig i de fade koncerterende Arier med deres overbroderede Koloraturer — de Afsnit af Operaen, der hurtigst er forældede, og som vil gnave paa dens Levedygtighed i al Almindelighed — kommer fra dette Tidspunkt af til at indtage en betydelig Plads i hele Aubers Produktion.

I hvor nær Forbindelse med de politiske Begivenheder *Den Stummes* Sceneheld stod, fremgaar allerede deraf, at den meget snart gik i Glemme igen („dens første Held var som en Straaild" skriver Ad. Jullien) og ved senere Genoptagelser ikke gjorde en tilnærmelsesvis lignende Lykke. Folkestemningen manglede og selve Auber vendte sig mismodig fra sit Ungdomsværk og erklærede, at „det ikke mere var det samme!"

I Udlandet har *Den Stumme* maaske vundet en nok saa bestandig Anerkendelse og Forstaaelse, og om end et og andet deri nu falder forældet, maa denne Opera endnu nævnes med Agtelse som Aubers ejendommeligste Værk og som et betydningsfuldt Led i den franske Opera-Historie. —

Endnu et Par Gange vendte Auber sig til *Académie de musiques* Scene, men med langt ringere Held; disse senere store Operaer er

helt glemte (som *Lac des fées*, 1838) eller kun saare sjælden senere fremdragne (som *Gustave* III, 1833).

Resten af Aubers Kunstnerliv er helliget den komiske Opera med en Glansperiode, der strakte sig fra 1829 (*La fiancée*) til 1847 (*Haydée*) og som omfatter de Sangspil, der næst *Den Stumme* har gjort Aubers Navn berømt, deriblandt særlig *Fra Diavolo* (Juni 1830), *Le dieu et la Bayadère* (Oktobr. 1830), *Lestocque* (1834), *Le cheval de bronce* (1835), *Le domino noir* (1837) og *Les diamants de la couronne* (1841). Af disse Sangspil var atter *Fra Diavolo* og *Den sorte Domino* dem, der ubetinget vandt størst Bifald i Paris som i Udlandet. I sine senere Operaer, blandt hvilke kun skal nævnes *Manon Lescaut, Haydée, Marco Spada* og *La Sirène,* formaaede Auber kun at gentage sig selv eller ved ensformige Danserytmer at søge at vinde Bifald; ikke med Urette har man betegnet disse Arbejder som „Kvadrille-Operaer". Aubers sidste Værk med Scribe *La Circassienne* spilledes 1861, hans allersidste Sangspil *Rêves d'amour* 1869.

I sin Glansperiode staar Auber som en typisk Komponist i *Opéra-comique*-Genren. Han besidder vel ikke Boïeldieus yndefulde Galanteri, men, som Tiden fordrer det, har han en mere udpenslet, mere pointeret Stil. Han har et spillende Lune og en levende Sans for scenisk Virkning. Han er som nævnt kendelig paavirket af Rossini i Henseende til Orkesterbehandlingen (den bekendte *Crescendoer*) og i Bravursangen; en Opera som *Barberen,* dette livfulde Intriguespil holdt i en sladdrende Konversationstone, maatte blive forbilledlig for Auber, der tilstræbte noget lignende. Men Auber besad ikke Rossinis Italiener-Melodisvælgen; han har kun korte, aforistiske, let henkastede Melodistumper, som han tumler overlegent med og hvirvler mellem hinanden i slankt formede Ensemblesatser. *Son nom est facilité,* sagde Jules Simon om Auber i en Mindetale i Konservatoriet. Ikke det Melodiske holder Interessen vedlige for Aubers Operamusik, men det Rytmiske. Ved pikante prikkende og inciterende Rytmer, der i Forfaldsperioden mere og mere monotont bliver til Danserytmer, virker Auber, og for at naa denne Virkning bryder han sig lidt om, at hans rytmiske Motiver ganske tager Livet af Versefødder eller støder Prosodiens simpleste Love — noget end ikke hans franske Beundrere har kunnet tilgive Auber[1]). I det Hele

[1]) Castil-Blaze har særlig anført mange pudsige Eks. paa Aubers Ligegyldighed i den musikalske Deklamation.

taget finder vi rundt om i Aubers Værker, selv i de bedre, Forsømmelser mod Teknik og mod Smag, der tyder paa en kunstnerisk „Laden staa til", som berettiger Bellaigue[1]) til at udtale: Hvormange svage Punkter er der ikke i Rækken af hans Værker! Hvilke Ritorneller ikke bedre værd, end at Hunde kunde danse eller Heste løbe derefter.

Franske Forf. hævder, at Auber med Urette er kaldet en fremstaaende, typisk *fransk* Komponist. Vistnok har nu ogsaa Frankrig talt adskillige betydeligere Musikere, men som Repræsentant for en bestemt Periode i den franske Operas Historie staar Auber ihvertfald som en Type. Ikke at man derfor holder Auber for en stor Musiker trods al hans Duelighed i Brug af det tekniske Apparat, trods hans musikalske Smidighed og Formevne. Selv tænkte han ogsaa saare beskedent i denne Henseende, ja regnede sig ikke engang som egentlig Musiker: Til Rich. Wagner sagde han rentud under Opførelsen af en Beethovensk Symfoni ved en Konservatoriekoncert, ved hvilken han selv præsiderede: Forstaar *De* noget af dette her. *Je n'y comprends pas mot.*

Der er ingen Grund til at tvivle paa Ærligheden af disse Ord, saameget mindre som Aubers Frembringelser og Betydning maa bedømmes ud fra andre Synspunkter end strengt musikalske. Det var under Teaterets Tegn, at Auber vilde sejre og gjorde det. Han tør i sin Musik ikke være mere dybsindig, men for alt i Verden ikke heller mere „kedelig", end at hans trofaste Pariser-Borgermand kan forstaa ham og underholdes af ham i de Timer, han tilbringer i *Opera-comique*-Salen efter Dagens Møje eller politiske Uro.

Aubers Opera er ikke saa simpel og ædel, ikke saa folkelig i god Forstand som den ældre *Opera comique*, men den er i sit Pikanteri, sin Teaterberegning et ligesaa udpræget fransk Fænomen, kun Udtryk for en anden Kulturperiode.

Saa fransk, at — hvad f. Eks. P. Marsop gør opmærksom paa[2]) — kun franske Sangere fuldt ud kan tolke en Musik, der har saa nær Berøring med Folkelivet, nærmere bestemt Pariser-Folkelivet[3]).

[1]) *Un siècle du musique française.*

[2]) Rich. Wagner-Jahrbuch Bd. 1, udgivet af Kürschner.

[3]) Kløften mellem Kunsten og Livet er paa langt nær ikke saa dyb hos Franskmændene som hos Germaner og Angelsakser. Den franske Sanger og (Skuespiller) spiller sig selv og føler sig lige saa sikker paa Brædderne som i sin egen Stue, til hvilken han da ogsaa atter kan vende tilbage uden altfor stor Oprevethed efter fuldbragt Spil. (Marsop.)

Saa fransk som i sine Operaer var Auber i sine Anskuelser og i sin Levevis. Hele sit Liv forlod han ikke Paris; det var hans Verden, og han følte ikke nogensomhelst Trang til at lære nogen anden at kende. For Naturen manglede han enhver Sans; naar han var en lidenskabelig Rytter, var dette dels en Levning fra hans Dandy-Dage dels en behagelig Adspredelse, hvis rytmiske Bevægelse ovenikøbet kaldte musikalske Idéer til Live. Helst tilbragte han sin Fritid paa Boulevarderne eller i Salonerne, begge Steder var han ikke mindre afholdt og velset end Rossini, med hvem han kappedes i *bon-mots*. Men kærest var for Auber Arbejdstimerne i Hjemmet; han var rastløs flittig, eller rettere han kunde ikke undvære at komponere; allerede af denne Grund bar saa meget af, hvad han frembragte, Flygtighedens og Overfladiskhedens Stempel. Omtrent til sin Dødsdag skrev Auber Musik; da den lange Række Operaer — henimod 50 — var afsluttet, komponerede han Strygekvartetter eller som Langhans skriver: Fantasier for Strygeinstrumenter. Den 13de Maj 1871 — midt i Kommunens Dage — satte Døden en Stopper for Oldingens rastløse Gærning.



Fig. 136: Nourrit (som Aladin)[1].

[1]) Adolphe Nourrit fødtes den 3. Marts 1807 i Paris som Søn af en anset Tenorist, der imidlertid modsatte sig, at Sønnen slog ind paa samme Bane. Nourrit uddannede sig da i Hemmelighed og fandt navnlig Støtte hos Garcia. Straks ved sin Debut vandt han Publikum ved sin skønne og smidige Tenorstemme og sit intelligente Spil, og snart blev han i den Grad dets Yndling, at de største Komponister skrev Hovedpartier i deres Operaer for ham: Masaniello, Arnold Vilhelm Tell) Robert og Raoul (i Hugenotterne) har Nourrit kreeret. For Kappestriden med Duprez veg han alligevel mismodig til Side og flakkede nogle Aar om paa Gæstespil, indtil han (1839) berøvede sig Livet under et Ophold i Napoli.

I Aubers lange Liv blev der ham naturligvis en Mængde Æresbevisninger til Del: 1829 optoges han i Akademiet (hvorpaa han satte megen Pris), 1842 udnævntes han til Direktør for Konservatoriet (om hans Virksomhed der, ikke mindst om hans galante Oplevelser. gik mange Frasagn) og endelig fik han, der oprindelig var Republikaner. men senere vidste smidigt at føje sig efter Forholdene, Ærestitlen Hofkapelmester hos Kejser Napoleon den 3die (1857).

Ved Siden af Auber hævdede kun Ferdinand Hérold sig som *Opera comiques* Komponist. Ja. franske Forf. omtaler ham ofte med mere Sympathi end Auber. Imidlertid har kun et af Hérolds Værker *Zampa* (1831) vundet Plads paa fremmede Scener, medens det Sangspil. som Franskmændene sætter højst, *Pré aux clercs* (1832), aldrig ret har vundet Indgang udenfor Frankrig. Grunden hertil angives vistnok rigtig af Chouquet, der skriver: „I Frankrig er det umuligt for Tilskuerne, ikke — om end ubevidst — at tage Hensyn til en Operas literære Værdi og ikke at bemærke den Ujævnhed, der opstaar ved Manglen paa Forhold mellem Skribentens og hans Medarbejder Musikerens Følelser. Melesville (*Zampas* Forf.) tror ikke et Ord af den Legende. som han genfortæller. og deler ikke én af de Følelser, som opfylder hans Personer. Hérold derimod tager den Fabel, han sætter i Musik. ganske alvorligt og er med hele sin Sjæl tilstede i de Tilstaaelser, som undslipper de Optrædende i hans lyriske Drama“. Og naar franske Forf. sætter Hérold over Auber, er Grunden maaske den, at Aubers Musik besidder mere specielt parisiske Egenskaber — herfra dens Held i hans Fødeby og den pikante Interesse, den vakte i Udlandet — medens Hérold ejer Egenskaber, der mere almindelig tiltaler Franskmændene. Ialtfald har hans Musik mere Varme, mere sund Fylde, mere Følsomhed og mere Lidenskab; samtidig med at den har den Auberske elegante Form, men intet af dens Vid og lidet af dens pointerede Façon.

Hérold fødtes i Paris 1791 og døde i samme By 1833. Som Auber var han fuldt ud Pariser, men i Modsætning til sin ældre Kunstbroder elskede han tillige Landet og Naturen. Ved Konservatoriet var han Méhuls Yndlingselev, og efter at have opnaaet *Prix de Rome* fik han sin første Opera opført i Napoli. Da Hérold atter kom til Paris, begyndte han snart at vinde sig et Navn dels med forskellige *Operas comiques* dels med Klavermusik og Romancer, men egentligt opsigtsvækkende Held havde han først med *Marie* (1826). Aaret efter blev Hérold ansat som Repetitør ved den store Opera og skrev i denne Egenskab nogle Balletter; fra disse Balletter regner *Chouquet* „den franske Balletmusiks elegante og poetiske Karakter, udtryksfuld og lidenskabelig.“ I 1831 og 1832 fulgte saa

de to Operaer, der stillede Hérold fremmest i Rækken af *Opéra-comiques* Musikere: *Zampa* og *Pré aux clercs* og denne sidste Sukces overlevede Hérold kun en kort Tid, han døde d. 19. Jan. 1833, efterladende sig Udkast til en Opera, *Ludovic*, som Halévy fuldførte. Hérolds forholdsvis tidlige Død har vistnok tildels paavirket Franskmændenes sympathiske Dom om ham.

I Virkeligheden betragtede Hérold sig selv — allerede i Kraft af sit Elevforhold til Mesteren Méhul — som kaldet til at fortsætte den ældre franske *Opera-comique*, men trods sin Begavelse blev han hverken en Fornyer eller egentlig Fortsætter. Hans Personlighed og Komponistevne var ikke stærke nok til at hæve hans Frembringelser op i første Række. I hans Hovedværker, der paa en noget anden Vis end de Auberske afspejler Tidens litterære Rørelser — *Zampa* Byronismen, *Pré aux clercs* Merimées Digtning — mærkes saa kendelige Paavirkninger af Weber (bl. a. i den mere farverige Instrumentation) og af Rossini og maaske snarere af Donizetti, at Stilen ikke er synderlig ren og den gamle *opera-comiques* Harmoni og noble, chevaleresque Tone er saa temmelig forvisket hos Hérold.



Fig. 137. Hérold.

Fra Auber og Hérold er der imidlertid et afgjort Skridt nedad til den *opéra-comique* Stil, der repræsenteres af Adolphe Adam, idet Opera-comique her nærmer sig endnu mere til Operetten (delvis efterhaanden til Farcen) end de senere Auberske Arbejder havde gjort det.

Charles Adolphe Adam (1803—1856) var Søn af en bekendt Musiker Louis Adam. Han blev i Pariser-Konservatoriet Elev af Boïeldieu, der fattede megen Interesse for ham og navnlig stræbte at opdyrke Adams naturlige melodiske Begavelse. Senere hen i Livet var Boïeldieu en af Adams nærmeste Venner, der endog fjorten Dage før sin Død, meget lidende, var tilstede ved Opførelsen af en Adamsk Opera. — 1829 debuterede Adam med det lille Sangspil

Pierre et Cathrine og det velvillige Bifald, der modtog dette Stykke, opmuntrede ham til fortsat Arbejde for Opéra-comique. I de følgende Aar producerede Adam rastløst, altfor rastløst, idet Størsteparten af hans Frembringelser forblev Døgnsukcesser og heller ikke var andet værd. De, der kendes endnu af Navn og tildels af Gavn, er *Le chalet* (Adams første store Sukces), *Le brasseur de Preston*, og navnlig *Le Postillon de Longjumeau*, Adams mest kendte og udbredte Sangspil. I sin rigtignok stærk panygyriske Monografi om Adam skriver Pouget om *Postillonen*: „Trods sin Uensartethed, trods sine Mangler, trods sine svage Sider, forblev det et interessant Arbejde, særdeles livfuldt, ganske indtagende for flere Afsnits Vedkommende og med en scenisk *Verve*, som retfærdiggør det store Held det har opnaaet.“ Fra 1845—49 er der en Standsning i Adams ivrige Kompositionsvirksomhed; i disse Aar var han beskæftiget med Opførelsen og Ledelsen af et „Théatre national“, hvor han dels opførte sine egne Værker dels bragte unge Musikeres Arbejder frem. Foretagendet slog fejl, og Adam kom i stor Gæld. Hans Stilling som Konservatorielærer gav ham dog nogen økonomisk Sikkerhed og snart komponerede han ligesaa rastløst som tidligere. Fra denne Periode stammer *La poupée de Nuremberg* og *Si j'etais roi (Konge for en Dag)*. Hans Stil havde ikke forandret sig; kun er der maaske i sidstnævnte Opera en lidt mere sentimental Tone end i de tidligere. Sin sidste Operette skrev Adam for Offenbachs Scene „Bouffes Parisiens.“

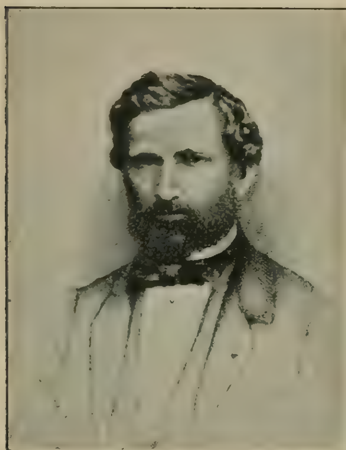


Fig. 138. Adolphe Adam.

Adam, der personlig var meget afholdt paa Grund af sin elskværdige Hjælpsomhed, og som besad en ikke helt ringe Indflydelse i det parisiske Musikliv, har desuden skrevet Balletmusik, som af Pouget sættes meget højt, og har virket som Kritiker. Hans Essays er samlede i to Bind *Souvenirs d'un musicien*, der dog er mere anekdotemæssige end egentlig analyserende.

Adams Musik besad ikke den ældre *Opéra-comiques* indtagende Ynde eller naturlige Følelse ikke heller det Auberske Sangspils friske eller pikante Vid. En Sukces, der har vist sig lidt længere levende end Døgnet over, opnaaede et Par af hans mange Arbejder ved de letflydende Melodier, det klare Anlæg, den velberegnede sceniske og sanglige Virkning og den simple, undertiden ret smidige Form. I sin Omtale af *Le brasseur* skildrer Hector Berlioz Adams Musik saaledes: „Forøvrigt maa man indrømme, at denne Musiks Stil er fortræffelig afpasset efter Størsteparten af *Opéra-comiques* faste Publikums Smag. Den er letfattelig, flydende, dansende, koket, lidet

original og lidet fin, isprængt de smaa Fraser, de smaa *Traits*, de smaa Effekter, som en Borgermand nok kan lide at mindes, naar han gaar hjem“.

Disse Linjer af en iøvrig velvillig ment Dom viser, hvad ogsaa foran paapegedes, at Adam — som Auber og endnu højere Grad — afpassede sin Musik efter sit Publikum. Han mægtede ikke at lede det, altsaa lod han sig lede af Publikum.

Ved Siden af Adam virkede endnu adskillige mindre Aander for *Opéra-comiques* Scene; nogle af de Navne, der har holdt sig længst, skal her nævnes: Clapisson (1808—66) „et muntert *bon enfant*, hvem man kunde have ønsket mere Grundighed og Finhed“, Grisar (1808—69) finere og mere indholdsrig, Maillart (1817—71) der opnaade et stort Sceneheld med *Les dragons de Villars* og Reber (1807—80) hvilken sidste dog nærmest har haft Betydning som en meget talentfuld Kammermusikkomponist og som Theoretiker. Med et Navn som Ambroise Thomas, der i denne Periode dukker op med en Række *opéras-comiques*, er vi naaet ned til de sidste Aartiers Musik, hvorover et senere Kapitel vil give en Oversigt.

Académie de musique.

Paa den store Operas Omraade, i *Académie de musique* mærkes som alt anført endnu mere end ved *Opéra-comiquen* Tidens Indflydelse. De stærke aandelige Rørelser sætter ganske naturlig tydeligere Mærker i denne Kunstart, der behandler større og dyberegaaende Begivenheder end det lette Sangspil. Og den Komponist, der behersker den store Opera i denne Periode: Giacomo Meyerbeer — efter den store Operas Tradition en Ikke-Franskmand! — har efterladt sig en saare typisk Produktion, som tydelig afspejler det Tidsrum, der strækker sig fra Romantikens Fremkomst til Februarrevolutionen med dens sociale, kommunistiske Idéer.

Med sin *Robert le Diable* blev Meyerbeer den tredie i Kredsen af de Komponister, hvis Hovedværker betød en Omvæltning i den franske store Opera. Efter Aubers *Stumme i Portici* fulgte Rossinis *Vilhelm Tell* og derefter Meyerbeers nysnævnte Værk. Det er den saakaldte „historiske Opera“, der saaledes indvarsles, men medens de to andre Komponister alene (Rossini) eller væsentlig (Auber) lod det blive ved det enkelte Værk, skabte Meyerbeer en Række saadanne Operaer, der afgjort fastslog den historiske Opera, hvilken

blev anerkendt i denne Periode og som i Grunden nok saa meget som den tidligere Opera kan karakteriseres som „stor Opera“, hvad Anlæg og Udstrækning angaar.

At Meyerbeer i Aartier beherskede ikke blot Paris's Operascene men ogsaa de fleste udenlandske Scener, at han satte Rossini og tildels Auber i Skygge, er lige saa uomtvistelig, som at hans Værker betyder virkelige Landvindinger i Operaens Historie, og at han i høj Grad har paavirket efterfølgende Komponister. Hos Gounod, Thomas saavelsom hos Verdi og den unge Wagner, ja i en Opera som Heises *Drot og Marsk* spores endnu Mindelser af Meyerbeer. Heller ikke kan det benægtes, at Meyerbeer har skabt en dramatisk Karakteristik og givet Operasproget en potenseret Udtryksfuldhed, som har vundet saaledes Hævd, at mange maaske ikke engang betænker, at en saadan Udtryksmaade har sit bestemte Ophav fra denne Komponist. Men forøvrigt har der staaet haarde Kampe om Meyerbeer og hans Gærning; næppe nogen anden Operakomponist er som han alt i levende Live blevet snart kanoniseret, snart fordømt i de mest ubetingede Vendinger; det skulde da være hans egen ivrige Antagonist Rich. Wagner.

Gennem en Skildring af hans Liv og Værker skal vi søge at yde Bidrag til en Værdsættelse af denne Komponist, hvis historiske Betydning og psykologiske Interesse man under alle Omstændigheder ikke tør sætte for lavt.

Giacomo Meyerbeer hed egentlig Jakob Liebmann Beer. Giacomo er en Mindelse om Komponistens italienske Periode. Tilføjelsen Meyer til Efternavnet skyldtes Hensynet til en rig Slægtning, der havde gjort saadant til Betingelse for at Meyerbeer arvede ham. — Meyerbeer fødtes i Berlin den 5. Septbr. 1791 som Søn af en velhavende og kunstinteresseret jødisk Bankier. Han opdroges i et lykkeligt Hjem og den Kærlighed, der knyttede ham til hans ædle gavmilde Moder, mindskedes ikke med Aarene. Meyerbeer fik en udmærket Opdragelse, og da hans musikalske Begavelse meget tidlig gav sig til Kende, søgte Faderen ogsaa i denne Henseende at skaffe ham den bedste Uddannelse. Hans Lærer i Klaverspil blev en dengang fejret Virtuos Franz Lauska (1764—1825) og tidlig optraadte Meyerbeer som Klaverspiller, saaledes 1801 i Leipzig med al Bravur. Før sit tolvte Aar var Meyerbeer begyndt at komponere, og nu fik han ogsaa her den bedste Vejledning, som Berlin i Øjeblikket kunde byde paa, idet først Zelter (se pag. 374) og senere Bernhard Anselm Weber (se pag. 443) blev hans Lærer. Denne Undervisning fortsattes fra 1810 hos Vogler i Darmstadt, hvor som bekendt bl. a. Carl Maria von Weber var Meyerbeers Medelev. I Kappestrid med dette unge Geni og med andre lovende Musikere gennemgik Meyerbeer en grundig om end noget pedantisk Skole.

Meyerbeers første Kompositioner slog imidlertid kun lidt an. Hverken Op-

førelsen af en Kantate *Gott und die Natur* i Berliner Singakademi eller Operaen *Jephtas Gelübde* i München lykkedes rigtig, saa lidt som den komiske Opera *Alimelek*, der dog opførtes i et Par tyske Byer deriblandt i Dresden under Webers Ledelse. Disse Uheld bestemte Meyerbeer til at genoptage Klaverspillet og i saa Henseende stimuleredes han yderligere, da han i Wien fik Hummels Spil at høre, og hele ti Maaneder ofrede han ene til Klaverøvelser. Alligevel blev som bekendt Virtuosløbebanen ikke Meyerbeers Fremtid. I Wien[1]) traf han sammen med Salieri. Dennes Raad, at gaa til Italien og der studere, hvad han hidtil havde manglet i Melodi og Sangkunst, fulgte den unge Musiker; hans Forhold tillod ham jo at gøre det.



Fig. 139. Ungdomsportræt af Meyerbeer.

Dette Ophold i Italien blev af stor Betydning for Meyerbeer. I et Brev (af 1856) har han skildret, hvorledes alle hans Tanker og Følelser blev italienske, efter et halvt Aar følte han sig som indfødt Italiener. Naturen og det muntre Liv gjorde sin Indflydelse gældende og Rossinis tryllende Toner, der beherskede det ganske Land, drog ham ind i en „Zaubergarten“, fra hvilken han hverken kunde eller vilde løsrive sig. „Jeg vilde ikke efterligne Rossini og skrive Italienermusik som man antager det, men jeg maatte komponere som jeg gjorde, fordi mit Inderste drev mig dertil — — det var en Omvæltning i min Natur; Følelseslivet, der hidtil var undertrykket af de polyfone Regneeksempler, blev ikke blot vækket af de italienske Zefyrluftninger og Nattergalmelodier, men drevet frem til Handling.“ Saaledes opfattede Meyerbeer altsaa sin italienske Periode.

Sikkert har han ialtfald til en vis Grad skuffet sig selv. Naar man ser, at de Operaer, han frembragte i dette Tidsrum, ere nøjagtige Efterligninger (kun lidt tunge og besværlige) af den herskende Operasmag, og naar man ved, hvilken afgørende Rolle Hensynet til Publikums Smag og til den sandsynligste Udsigt til Sukces spillede ved Meyerbeers fremtidige Kunstnergerning, er man ikke meget i Tvivl om, at han ikke saa meget tilstræbte et kunstnerisk Ideal som en øjeblikkelig Sukces. En saadan naaede han særlig mest med Operaen *Emma die Resburgo*[2]) (Venezia, 1820). Men disse italieniserede Operaer (af hvilke kun den nævnte *Emma die Resburgo* og *Il Crociato in Egitto* (1824) fik Plads paa Scener udenfor Italien), vakte hans tyske Venner og Kollegers største Bekymring. Bekendte er saaledes Rossini-Haderen, Carl Maria von Webers Udsagn: Mit Hjærte bløder, naar jeg ser, hvorledes en tysk Kunstner, begavet med enorm Skaberkraft,

[1]) Under Opholdet i Wien lærte den unge Musiker ogsaa Beethoven at kende og slog bl. a. den store Tromme ved Opførelsen af *Wellingtons Sieg*, se foran S. 296.

[2]) Denne Opera, der alt viser nogle af de klare Meyerbeerske Træk, var for tung og udarbejdet for Italienernes Smag. Deres umiddelbare Følelse tog næppe heller fejl, naar de sagde, at Meyerbeer komponerede i Ordets bogstavelige Betydning: han satte sin Musik sammen.

for at naa Mængdens solle Bifald nedværdiger sig til Efterligner! — Hvad Meyerbeer tilegnede sig i Italien af Melodik og Sangteknik udnyttede han i sin følgende Kompositionsvirksomhed; men han nøjedes ikke med at blive staaende som Rossinis Efterligner.

Il crociato blev Meyerbeers sidste „italienske" Opera, i hans Produktion opstod i det Hele en aarelang Pavse. Det var mere personlige Forhold, der var Skyld deri: efter Meyerbeers Tilbagekomst til Berlin døde hans Fader, senere giftede han sig, men mistede sine to førstefødte Børn; disse Tab gik ham meget nær og foranledigede ham til i disse Aar kun at skrive Kirkemusik (hvis Værdi og Levedygtighed imidlertid var ringe). Nyt Liv kom der først i Meyerbeers Frembringelsestrang, da han 1826 tog Ophold i Paris for at bistaa ved Indstuderingen af *Il crociato*. Fra dette Øjeblik blev han i Frankrigs Hovedstad i seksten Aar og skrev for dens store Opera de Hovedværker, der gjorde ham berømt og som særlig er stemplede af hans Kunstnerpersonlighed.



Fig. 140. Mdm. Dorus-Gras (Alice i *Robert*).

Som en anden Gluck havde Meyerbeer saaledes gennemgaaet en Italiener-Periode, men han vendte sig ikke som Gluck fra den italienske Musiks Lefleri, han havde ikke den Ærgærrighed at reformere. Han vilde kun forene sine Erfaringer fra Italien med, hvad han lærte af fransk Musik og Theater, og han medbragte til sit Arbejde de solide tyske Kundskaber. Meyerbeer blev — som han med Rette er kaldt — en musikalsk Eklektiker og helt tilfældig er det næppe, at han blev det paa en Tid, da Cousins Eklekticisme beherskede det franske Aandsliv, hvilket Meyerbeer fra nu af ubetinget kom til at tilhøre og hvis Repræsentanter fandt et Hjemsted i hans „Hotel" *i Rue vivienne.*

Denne Meyerbeers Udvælgen i den musikalske Stil, der skete under Henblik til, hvad der mest behagede og betog Publikum, præger ogsaa Valget af Stoffet til hans Operaer, og paa dette Punkt fandt Meyerbeer en udmærket Medarbejder i Eugene Scribe, der uagtet hans egentlige Begavelse henviste ham til en mindre Genre, smidig vidste at udnytte sin Teatererfaring til at skrive de „romantiske" Operalibrettor, som Tiden ønskede og som den klogt beregnende

og derfor saare vanskelige Meyerbeer tvang ham til at forfatte just saaledes, som han vilde have dem.

Meyerbeers første franske Opera *Robert le diable* er en saadan grelt romantisk Opera i den Stil, til hvilken den franske Romantik, som foran skildret, desværre hurtigt henfaldt. Librettoen til *Robert le diable* er i Virkeligheden et ganske meningsløst Sammensurium af romantiske Ingrendientser tilsat med lidt fransk Balletkoketteri i en berømt Scene i tredje Akt, hvor de af Graven opstandne Nonner pludselig forvandler sig og opfører en vellystig Ballet. Til denne Libretto havde Meyerbeer skrevet en Musik, der var holdt i en romantisk — af Weber paavirket — Tone, i hvilket alskens theatralske og musikalske Effekter er bunket sammen, samtidig med at den lokkede med Rossiniske Sangkunster og imponerede ved nye og raffinerede Orkestervirkninger.

Robert le diable, der opførtes 1831, betegner ikke blot en Vending i den franske store Operas Kurs, „den indleder en ny Æra i Operakassens Resultater“. Saaledes havde Scribe og Meyerbeer ramt Tidens Smag, at der til *Robert* var en Tilstrømning som aldrig hidtil til nogen Opera.

Og ikke blot Tidens Smag, men hele Tidsaanden og Retningen. Heinrich Heine[1]) kalder med Rette „*Robert*“ et Værk, der er udsprunget af Julirevolutionens Veer, med en Helt, der ikke ret ved, hvad han vil, der bestandig ligger i Kamp med sig selv, et tro Billede af hin Tids moralske Vaklen, hin Tid, der bevægede sig saa kvalfuldt uroligt mellem Dyd og Last, oprev sig selv i Bestræbelser og Forhindringer og ikke altid besad Kraft nok til at modstaa Satans Anfægtelser!

Snart gik Operaen sin sejrrige Gang Evropa, ja Amerika igennem. De følgende Aar tilhørte Meyerbeer; Rossinismen var besejret, om end ikke saaledes som Spohr og Weber havde ment det. Og i disse brave Idealisters Fodspor vandrede nu som Meyerbeers Bekæmpere fremragende Komponister som Mendelssohn og Schumann, hvis finere Naturer frastødtes af Meyerbeers Svulst, Effektjageri og hule Pathos.

Hvad den franske Kritik, der i det Hele saa sympathisk paa Meyerbeers Opera, derimod bebrejdede ham, var hans „Genis Ængstelighed,“ der lod ham være mere opmærksom paa at vinde Publikum

[1]) „Französische Zustände“: Über die französische Bühne 9de Brev.

ved de rette Midler end paa at udfolde Geniet frit og uden ukunstneriske Hensyn.

Uomtvistelig er nu ogsaa Meyerbeers næste Opera et friere, selvstændigere og personligere Værk end *Robert*. *Hugenotterne* (1836) er overhovedet Meyerbeers Hovedværk og hans mest betydelige og typiske Arbejde.

Hugenotterne var en Bestilling fra den store Operas Ledere, der foreslog Meyerbeer at komponere en ny Scribesk Tekst. Han interesserede sig levende for Stoffet og lovede under en Bøde af 10.000 Frcs. at aflevere Partituret inden en vis Frist. Hans Hustrus Sygdom og hans utrolige ængstelige Omhu for Værkets Held — det hed sig i Paris, at han spurgte alle til Raads lige ned til Klakens Formand — gjorde, at han maatte sidde Fristen over, og betale den anseelige Bøde (der dog senere tilbagebetaltes ham). Allerede disse Omstændigheder øgede den Spænding, hvormed man imødesaa Meyerbeers Værk. Fra dette Øjeblik var hans Operaer „store Herrer, hvis Ankomst bebudedes længe i Forvejen og ventedes med spændt Nysgerrighed“.

Endelig den 29. Febr. 1836 fandt Førsteopførelsen Sted og blev en ny Triumf for Komponisten. — „Det var igaar et vidunderligt Syn at se det elegante Publikum i Paris festlig smykket forsamlet i Operasalen med bævende Forventning, med alvorlig Ærefrygt, næsten med Andagt; alle Hjærter syntes grebne. Det var Andagt.“ (H. Heine).

Med *Hugenotterne* havde Meyerbeer noget forladt den Vej, som han slog ind paa i *Robert*, — Hugenotterne er ingenlunde et kunstnerisk uangribeligt Værk, tværtimod det er rigt paa Effektsøgen, paa Banaliteter, paa usmagelig Anglen efter Publikums Gunst. Men det er dog et renere og mere ensartet Værk end *Robert* og det mærkes, at Meyerbeer her har arbejdet med mere Selvtillid, og at Sagen har ligget ham mere paa Hjærte. I den religiøse Fanatisme, der danner Baggrunden for Teksten, har han set Genskin af den Fanatisme, som havde sat Jødeforfølgelserne i Scene, dem der i saa høj Grad havde oprørt deres fremstaaende Trosfæller. Og selve den religiøse Poseren og uægte Pathos, der præger Partituret til *Hugenotterne* var et for Meyerbeers Naturel saare ejendommeligt Træk. Hans første Opera havde et religiøst Sujet (*Jephtas Løfte*), han holdt af at præsentere og udnytte Religionen for Scenen og i sine Kirkekompositioner „har han ført Theatret ind i Kirken“.

Meyerbeers — iøvrigt meget virkningsfulde — Udnytten af den Luther tillagte Koral: *Vor Gud han er saa fast en Borg* vakte ikke mindst i Tyskland de mere fintfølendes Forargelse og den mest energiske Protest findes i Schumanns berømte Dom om *Hugenotterne* i en Artikel, der rummer meget træffende ved Siden af adskilligt Ensidigt og som ved sin Voldsomhed viser, hvormeget denne Sag har ligget den ellers blide og snarest for overbærende Schumann paa Sinde [1]).

1842 udnævnte den kunstelskende preussiske Konge Friederich Wilhelm den 4. Meyerbeer til Generalmusikdirektør, en Stilling som Spontini sidst havde beklædt og som kun paalagde ringe Forpligtelser; og fra samme Aar tog Meyerbeer Ophold i Berlin. Han komponerede Operaen *Das Feldlager in Schlesien*, der opførtes 1844 med Jenny Lind i Hovedrollen og senere bearbejdedes for *Opéra-comique* i Paris som *L'étoile du Nord.* Endvidere komponerede Meyerbeer i Berlin en af sine bekendte „Fakkeldanse" og Musik til sin Broder Michael Beers Skuespil *Struensee* (1846); Ouverturen hertil er et af Meyerbeers mest udarbejdede Orkesterstykker, og paa forskellig virkningsfuld Maade anvendes i Musiken den danske Nationalsang *Kong Christian stod ved højen Mast.*

1849 førtes frem paa *Académie de musique* Meyerbeers tredje store berømte Opera *Profeten.* Atter en Scribesk Libretto, atter en langt forudgaaende Spænding, atter et klogt Valg med Henblik paa Tidens Rørelser; i Gendøberne, der vælger sig Johan fra Leyden til Høvding, saa man en Genspejling af de socialistiske og kommunistiske Fanatikere fra disse Februarrevolutionens Dage, som det paa Operascenen var saa interessant at møde og — saa ufarligt!

Profeten skaffede paany Meyerbeer en stormende Sukces. Operaen, der stillede større Krav end de hidtidige til Udstyr og Massevirkninger, var sat op med største Flothed (allerede *Hugenotternes* Iscenesættelse havde ifølge Castil Blaze kostet 160,000 Frcs.) og to udmærkede Sangkunstnere debuterede i Operaen, Roger [2]) som Johan

[1]) „Jeg er ingen Moralist. Men en god Protestant oprører det at høre sin dyrebareste Sang blive skreget fra Scenen, det oprører at se det blodigste Drama i sin Religions Historie blive draget ned til en Markedsfarce. Operaen oprører fra Ouverturen med dens latterlig-gemene Hellighed og lige til Slutningen." (Saml. Skrift. 2 Bd.).

[2]) Gustave Hyppolyt Roger, født 1815, havde hidtil været en fejret Sanger paa Opera-comique Scenen, men gik over til den store Opera, hvor Johan i *Profeten* som anført var hans første større Rolle. Hans Spillemaade og

og Mlle Pauline Viardot-Garcia[1]) som Fides (Operaens smukkeste og populæreste Parti). Imidlertid sporedes allerede i den overdrevne Ophoben af Effekter, i den vidtløftige og ofte besværlige Musik en Aftagen i Meyerbeers Frembringelsesævne. og uagtet *Profeten* vandt Indgang paa en Mængde Operascener. blev den dog ikke saa almenyndet og saa fast en Bestandel paa Repertoirene som *Robert* og navnlig *Hugenotterne*. Den blev derhos Meyerbeers sidste virkelige Sceneheld.

Resten af sine Leveaar var Meyerbeer sygelig og maatte stadig søge sin Tilflugt til Badesteder. Alligevel komponerede han ihærdig, for Størstedelen var det rigtignok mindre Lejlighedsarbejder, saaledes endnu to Fakkeldanse (Fyrstelig Festmusik) en Schillermarsch (1859 til en Hundredeaars Mindefest i Paris), en Festhymne til Friederich Wilhelm IV's Sølvbryllup. en Kroningsmarsch til den senere Kejser Wilhelm I og en Marsch-Suite til Londonerudstillingen 1862. Men endnu to sceniske Værker frembragte Meyerbeer dog: *Le pardon de Plöermel*, (*Dinorah*)[2]), der fremkom 1859 paa *Opéra-comique* og gjorde stor Lykke mest ved sin fortrinlig tilrettelagte Primadonna Rolle og ved den nye Idé at lade en Gedebuk optræde paa Scenen, thi i Virkeligheden er Operaen et middelmaadigt Produkt — samt *L'Africaine*, til hvilken Scribe havde skrevet Teksten efter Meyerbeers Anmodning, og som atter omarbejdedes baade tekstlig og musikalsk. *Afrikanerinden* — i Sandhed Meyerbeers Smærtensbarn. der trods al ængstelig Møje aldrig blev vellykket — naaede Komponisten ikke selv at se opført. Han døde den 2. Maj 1864 og først den 28. April 1865 kom *Afrikanerinden* paa Scenen, efterat endnu *Fétis* (ifølge Meyerbeers sidste Vilje) havde underkastet Partituret et Gennemsyn. Spændingen var da stærkere overfor denne Opera end overfor noget tidligere Meyerbersk Værk, og Komponistens Død forhøjede Stemningen i Theatret, saaledes at det voldsomme Bifald, der modtog Operaen, formede sig til en Minde-Hyldest af den Afdøde. Alligevel, de mange matte og udtværede Afsnit berøvede. trods enkelte skønne og interessante Partier af orientalsk Kolorit, snart Operaen dens Livskraft. Nu dukker *Afrikanerinden* kun sjælden op paa nogen Operascene.

Om sin kunstneriske Opgave har Meyerbeer selv udtalt: Jeg har søgt og skrevet længe, inden jeg fandt min Individualitet og

Stemme passede dog ikke ret for de nye Forhold, yderligere Skaar i hans Sangerheld gjorde en Jagtulykke, der medførte Amputation af den ene Arm. Han vendte tilbage til Sangspilscenen, forlod atter denne og døde (1879) som Sanglærer ved Konservatoriet.

[1]) Pauline Viardot-Garcia, en Datter af Sangeren Garcia (jfr. foran pag. 497) blev født i Paris 1821; sin Debut gjorde hun med sjældent Held i Bruxelles, optraadte derefter i London og engageredes derfra af Viardot, hendes senere Mand. den Gang Direktør for Théatre italieni. En af Pauline Viardots Glansroller var Orfeus i Glucks Opera. Ogsaa som Lærerinde og som Komponist af smaa Sangspil og Sange har hun gjort sig bekendt.

[2]) Tekst af Barbier og Carré.

gengivet det mig ejendommelige Aandsindhold, d. v. s. førend jeg blev klar over, at Verdenshistorien og de store handlende Karakterer var mit egentlige Livselement". Og andetsteds klager han over de

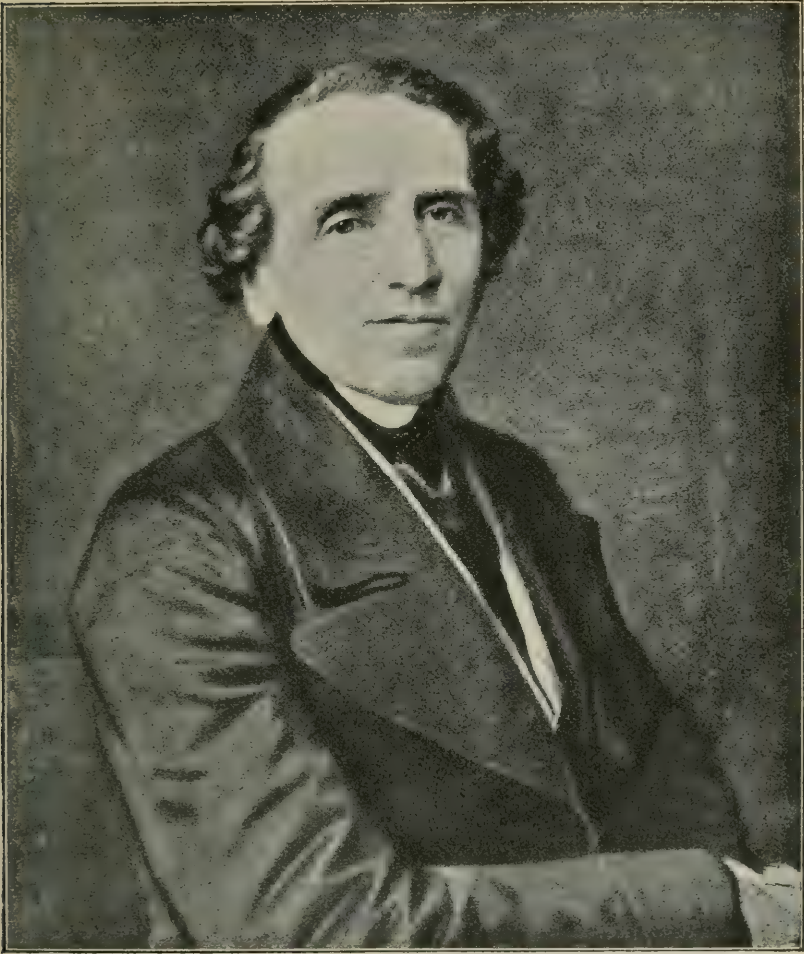


Fig. 141. Meyerbeer.

„mange, særdeles mange Penge han har givet ud for Operatekster, for Størstedelen forgæves", idet han tilføjer, at Tidens Digtere har en alfor ringe Mening om Operaen og ikke forstaar, at den let bliver „et stort handlende Drama eller fremstille virkelig store

verdenshistoriske Situationer og heroiske Karakterer med psykologisk Natursandhed.“

Det fremgaar heraf, at der ialtfald efterhaanden dannede sig et bestemt Maal for Meyerbeers Komponistgærning, og at han følte sig som Skaber af en ny Retning i Operamusiken: den store „historiske“ Opera. Til at løse denne Opgave medbragte Meyerbeer mange Betingelser. Ligesom Gluck var han kosmopolitisk uddannet og hans jødiske Afstamning bidrog vel ogsaa noget til hans Eklektisme og ringe Nationalpræg[1]). Men Meyerbeer savnede Glucks Idealitet. Endvidere havde Meyerbeer — foruden sin almindelige Dannelse, der særlig omfattede Verdenshistorien — en udmærket Betingelse i sin grundige og alsidige musikalske Uddannelse. Hans Partiturer rummer Ting, der i musikalsk Interesse overgaar, hvad vi møder i den umiddelbart forudgaaende og samtidige franske Opera. Hans Melodik er ikke rig og ikke sjælden ret triviel, men man finder dog ogsaa smukke og udtryksfulde Melodier i hans Operaer. Disses Form er friere end den overleverede og i de recitativiske Satser, paa hvilke der lægges stor Vægt og som faar en Betydning, der peger hen mod den moderne Opera, taler Meyerbeer ofte et udpræget karakteristisk musikalsk Sprog. I harmonisk Henseende er Meyerbeer ogsaa langt interessantere og ofte dristigere (men samtidig dog velberegnende) end de franske Komponister. Man har vel paastaaet, at disse tidt forbløffende rigelige Modulationer dækker over en melodisk Armod. For et moderne Øre klinger de ikke overraskende eller unaturlige, og de meddeler afgjort Musiken Kraft og Farve. I sin Anvendelse af det fra Weber arvede harmoniske Virkemiddel, den formindskede Septimakkord, er Meyerbeer dog for umaadeholden, og just denne hans yndede Effekt klinger nu trivielt og gammeldags. Men af Sekvenser, af Enharmonik og af altererede Akkorder gør han en kunstfærdig og kløgtig Brug, der er blevet forbilledlig for Komponisterne lige ned til Rich. Wagner i hans Ungdomsværker. Disse Fortrin ved Meyerbeers Musik bør i Reglen søges i de store Ensemblenumre. I Arierne og mindre kombinerede Afsnit er han oftest ganske en Slave af sin Tids Smag. Ferske Melodier tilskaarne efter Rossini-Donizettisk Mønster, Auberske „pikante“ Rythmer, „gyselige“ Melodramafraser, ensformige Slutningskoloraturer er her at træffe med

[1]) Det er næppe ganske tilfældigt, at paa denne Tid saa mange jødiske Komponister optræder rundt om i Europa. Foruden Meyerbeer saaledes Mendelssohn-Bartholdy, Felicien David, Mocheles, Halévy, Heller o. fl.

skematisk Nøjagtighed. Alt er beregnet paa en Applaus, der ganske vist ikke heller udeblev ialtfald i de første Aartier, men Beregningen er for tydelig og derfor virker den nu saa usmagelig. I de store Ensemblenumre, hvor alle Kræfter, al Energi sættes ind, hvor det gælder den magtfulde Scenevirkning, og hvor der er Brug for hele den tekniske Duelighed, der kan Meyerbeer yde noget større og mere imponerende, end den franske Opera hidtil havde gjort. Ikke altid fin, men altid virkningsfuld, undertiden virkelig gribende er han i disse sine bedste Øjeblikke. Og hvilken Betydning har ikke saadanne Satser og Scener haft for hans Efterfølgere! Som Typer paa slige Scener henvises til Finalen af 4. Akt af *Robert*, hele 4. Akt af *Hugenotterne* med Sammensværgelsen og Raouls og Valentines store Duet, samt 1. og 4. Akt af *Profeten*.

Klogt og overlegent dygtigt udnyttede Meyerbeer endnu et Virkemiddel: Instrumentationen. Han iførte sin Musik det mest smigrende og mangefarvede Klædebon. For sine Instrumentationseffekter var han beundret af sin Samtid; han arbejdede her i samme Retning som sin store Samtidige Hector Berlioz, af hvem han havde lært saare meget, men stod dog langt under ham i Finhed, Poesi og kunstnerisk Overbevisning. „Vældige Blæseeffekter stod grelt — men virkningsfuldt — Side om Side med sarte Fløjtesoloer, med en falsk naiv, „tynd“ Instrumentation eller med Benyttelsen af sjældnere Instrumenter som *Viola d'amore*. Legeværk og Overdrivelser lige opad ægte Mesterstykker af Orkestration“. Forøvrig var Tiden gunstig for et Orkestrationstalent som Meyerbeer. Den romantiske Skole havde jo i det Hele fremdraget og udnyttet Instrumenter, hvis Ejendommeligheder hidtil havde været lidet paaagtede (engelsk Horn, Basklarinet), og derhos gav den højt begavede og opfindsomme Instrumentmager Adolphe Sax[1]) Komponister som Meyerbeer og Berlioz flere forbedrede eller nyopdagede, karakteristiske Instrumenter i Hænde. Og-

[1]) Adolphe Sax, der fødtes 1814 i Dinant (ved Maas) var Søn af en Instrumentmager, der med meget Talent havde arbejdet navnlig paa Blikinstrumenternes Forbedring. Adolphe Sax, oprindelig støttet af sin Fader, begyndte sin berømmelige Virksomhed med at fuldkommengøre Basklarinetten, der derefter blev et mere fremtrædende Orkesterinstrument. Da Sax 1842 kom til Paris og der fremstillede sine Opfindelser og Forbedringer navnlig paa Blikinstrumenternes Omraade, vakte han den største Interesse hos Auber, Meyerbeer, Berlioz og Halévy. Sine Instrumenter opkaldte han efter sig selv: Saxhorn, Saxotromba, Saxophon; flere af dem er dog aldrig blevet indført i Koncertorkestret.

saa de Meyerbeerske Instrumentationseffekter har mangen senere Komponist draget sig til Nytte.

I hvad her er fremdraget som den Meyerbeerske Operamusiks fortjænstfulde Sider, har der, som man vil have set, stadig maattet gøres det Forbehold, at for Meyerbeer stod ikke det kunstneriske Ideal, men den ydre Effekt — „Virkningen uden Aarsag“ som Rich. Wagner saa ypperlig betegner det i sin Omtale af Meyerbeers Livsgærning — som det afgørende, at hans Smag kun var lidt lutret, og hans Stil lidet ren, et utiltalende Pluksammen af de bedst lønnende Operavirkninger. Paa disse Punkter ligger Meyerbeers store Brøst, der har gjort, at hans Opera ikke blev et overlegent, idealistisk Kunstværk med Livskraft ud over Døgnet. „Meyerbeer besidder al Kunst og alt Talent for den store Opera; der mangler ham kun en Ubetydelighed: *en vaagen og ren kunstnerisk Samvittighed.*“ (Riehl.) Allerede af Valget af Teksterne fremgaar Meyerbeers effektsyge, smagløse Naturel: de grelleste Kontraster, de ufineste forgrovede Virkemidler, usympatetisk Koketteri og Leflen træffer vi deri.

Meyerbeer svævede da ogsaa i en Vildfarelse, naar han troede, at han kunde skabe sande historiske Musikdramaer. Han har overhovedet slet ikke skabt virkelige Dramaer. Hans Operaer bestaar af *Situationer*, af Tableauer med en historisk Kolorit, der undertiden er saare tvivlsom, undertiden opnaaet ved let købte Midler (Luthersangen, Gendøberkoralen). Og lige saa lidt som dramatisk Opbygning og Udvikling findes der i hans Operaer egentlig historisk Karakterskildring — ganske enkelte Gange har han haft en lykkelig Haand som i Skildringen af Marcel i *Hugenotterne*, delvis af Bertram i *Robert* (skønt han er lovlig nær i Slægt med Kaspar i *Jægerbruden*), men hvilke ynkelige Marionetfigurer er ellers ikke hans „historiske“ Karakterer, Raoul, Johan v. Leyden, Robert og hvad de alle hedder. De lever højt paa den hule Pathos, den tomme Frase, den vandede Sentimentalitet, og de synger alle det Operasprog, som var gængse og yndet i Frankrig og Italien i 1830—40.

Der maatte en større og idealere Aand til for at skabe det virkelige Musikdrama; det stod ikke i Meyerbeers Magt og har vel ret beset heller aldrig været hans Agt. Han bragte derfor ikke Operaen noget virkeligt Skridt fremad, hvormeget ægte Theaterblod der end randt i denne Musikers Aare, og hvormeget end senere Theaterkomponister

har kunnet leve højt paa, hvad Meyerbeers lykkelige Talent eller kloge Beregning tilførte Operamusiken.

Som Personlighed synes Meyerbeer at have været ligesaa uangribelig hæderlig og sympatisk, som hans Musiks Ærlighed er omtvistelig. Heine omtaler gentagende hans Sønnekærlighed og hans Gavmildhed — tiltalende jødiske Egenskaber — ogsaa hans Forhold til unge Komponister, saaledes særlig til Rich. Wagner, hvem han ydede

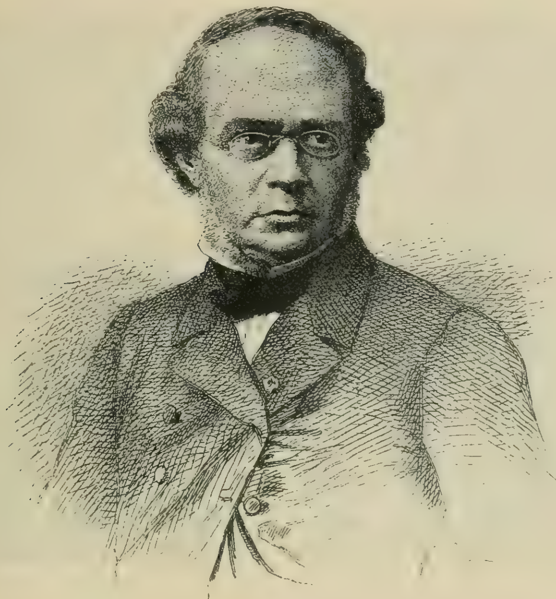


Fig. 142. Halévy.

en værdifuld Bistand, stiller Meyerbeer i et smukt Lys og ved flere Lejligheder viste han en forbilledlig Interesse for Musikerstanden, saaledes da han i Berlin sørgede for, at der indførtes faste og gunstige Regler for Komponistens Tantième. —

Blandt Meyerbeers nærmeste Efterfølgere og Efterlignere skal nævnes Hippolyt Chélard (1789—1861) hvis grelt effektsøgende Opera *Macbeth* ikke kunde vinde Indgang, da den opførtes i Paris 1827, hvorimod den siden spilledes med Held i München.

Chélard vendte efterhaanden ganske sit Fædreland Ryggen og blev senere (1836) Hofkapelmester i Weimar, hvor han døde.

Betydeligere som Musiker og mere kendt var Jacques Fromental Halévy.

Denne var født i Paris 1799 og Elev (i Komposition) af Cherubini. Ved Konservatoriet tilfaldt *Prix de Rome* Halévy 1819 og efter det niaarige Ophold i Rom søgte Halévy at vinde Fremgang ved Paris Operascener. Til en Begyndelse fulgtes hans opéra-comiques og Balletter ikke af synderligt Held, indtil han med et Slag gjorde sit Navn berømt ved *La Juive (Jødinden)*, der opførtes paa den store Opera 1835. Til dette Værk er Halévys Navn hovedsagelig knyttet. Det fremviser Træk, der er fælles med Meyerbeers Operaer, af hvilke jo dog kun

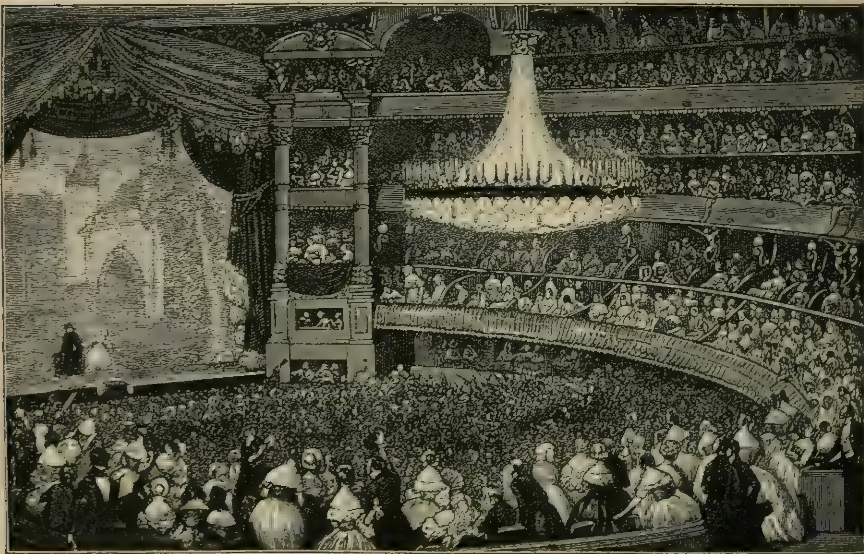


Fig. 143. Den italienske Opera i Paris omkr. 1840.

Robert var gaaet forud. Der lægges deri megen Vægt paa det Ydre og paa de stærke Theatereffekter. Operaen er fuld af Optog og af „Dekorationsmusik"; den er som Meyerbeers heller ikke fri for Vidtløftighed og Udtværethed — hvorfor der ved Opførelsen vistnok altid gøres mange „Spring" i dette Partitur — og Paavirkningen fra Italienerne i Retning af Sangbravur er ikke undgaaet. Selve Stofvalget vidner om, at Operaen er opstaaet i denne „romantiske" Periode: det er som bekendt laant fra Romantikernes Afgud Walter Scott; men den musikalske Behandling er ikke saaledes holdt i romantisk Stil, som Meyerbeer gjorde det under Indflydelse fra tysk Romantik. *Jødinden* slutter sig snarere til den ældre franske Musik og er rent musikalsk et ærligere, klarere og finere Arbejde end de Meyerbeerske; Slægtskabet med Cherubinis Musik er ikke til at tage Fejl af. Operaen udmærker sig iøvrig ved fortræffelig Tekstbehandling, rammende dramatiske Recitativer og ved „en glimrende Instrumentation, som Meyerbeer ikke har hørt uden Udbytte." (Chouquet).

Samme Aar som denne Pragt- og Effektopera i stor Stil fremkom Halévys andet bekendte og værdifulde Arbejde Sangspillet *L'éclair*. Komponisten har ligesom villet vise, at han kunde undvære alle de massive Virkninger, idet han nemlig nøjes med fire Personer: to Tenorer og to Sopraner — ingen Kor, og dertil en beskeden, i og for sig lidet interessant Handling. Halévy førte dette Kunststykke igennem med megen Bravur, han skabte en *Opéra-comique*, der, beslægtet med Hérolds, var fuld af Ynde, Munterhed og Elegance og som bar Præg af hans betydelige tekniske Kunstfærdighed.

Med disse to Værker havde Halévy skabt sig et Navn, der ikke var mindre anset, fordi hans Begavelse i Virkelighed savnede Oprindelighed. Han blev Medlem af og senere Sekretær ved Akademiet og Lærer ved Konservatoriet. I sin første Egenskab maatte han gentagne Gange holde Mindetaler (*Éloges*) over afdøde Medlemmer; disse har han udgivet i to Samlinger *Souvenirs et portraits* — i sin anden Egenskab forfattede han den under Cherubinis Navn udgivne *Cours de Contrepoint et de Fugue*. Som Komponist havde Halévy kulmineret. Meyerbeers Sukcesser blev skæbnesvangre for ham; han stræbte nu kun at efterligne hin fejrede Mester. Den Række af Operaer, han derefter skrev baade for *Académie de musique* og for *Opéra-comique*, var upersonlige Arbejder, der kun i enkelte Afsnit bar Vidnesbyrd om Halévys Naturel med dets Tendens til det mørkt melankolske og det outreret-grelle, og som kun altfor hurtigt igen forsvandt fra Operascenen.



Fig. 144. Mdm. Falcon (som Jødinden)[1]).

Ved Siden af Meyerbeers og Halévys Operaer gjorde ingen andre franske Operaer sig gældende. Dog var de to nævnte Komponister ikke de eneste fremragende Musikere, der skrev Operaer i stor Stil. Paris var paa denne Tid villig Tilhører til Donizettis Operaer snart ogsaa til Verdis. Endvidere dukkede Gounods og Thomas' Navne

[1]) Marie Cornélie Falcon, født 1812 i Paris, debuterede 1832 i *Robert* og indtog i en glimrende, men kortvarig Periode (til 1840) en meget fremskudt Stilling ved den Store Opera.

op, der fører os over til de sidste Aartiers Musik og endelig fandt de mere opsigtsvækkende end heldige Opførelser af Hector Berlioz's Operaer Sted.

Berliozs Navn hører imidlertid ikke ret hjemme i Operaens Historie. Han er den første og hidtil den betydeligste franske Instrumentalmusiker.

Samtidig med Romantiken opstod nemlig Instrumentalmusiken i Frankrig. Hvad der før denne Periode var ydet af absolut Musik, var forsvindende, tildels af ringe Værd og ialfald beskedent i Form og Indhold. I de sidste Decennier havde overhovedet kun faa Komponister beskæftiget sig med Instrumentalmusik saasom Gossec, Méhul og Cherubini. Men alle havde deres Betydning paa andre Omraader og bortset fra Gossecs mulige Forret fremfor Haydn som Symfonikomponist, havde ingen af dem gjort Forsøg paa at skabe noget Nyt indenfor den absolute Musik.

Lige indtil Berlioz's Dage dømte Franskmændene en Komponist efter hans Operaers Held, og der kendtes ingen anden Maalestok for hans Betydning. Dette Forhold ændredes ved Berliozs Kunstnergærning, men han selv skulde lide haardt derunder.

Lige indtil Berlioz's Dage vidste man ikke af andre Koncerter end Virtuosernes. Da Berlioz vilde opføre sine Orkesterkompositioner, havde han ingen anden Vej at gaa end selv at foranstalte Koncerterne. Faste Koncertinstutioner fandtes ikke udenfor Konservatoriet; de spredte Forsøg, der var gjort paa at skabe saadanne, var strandede eller løbet ud i Sandet. Berlioz lærte Franskmændene, at der ogsaa udenfor Scenen kunde tales et gribende, underholdende og farverigt musikalsk Sprog. Uden hans Gærning vilde maaske de nu saa bekendte og fortræffelige populære Koncerter, der er en Hovedfaktor i det franske Musikliv, end ikke være opstaaet.

Med Berlioz nævnes vistnok det første Navn i Musikens Historie, der endnu den Dag i Dag vækker Strid. Ti stadig møder denne Mesters Frembringelser hæftig Modstand, ligesaavel som begejstrede Tilhængere skarer sig om dem. Smagens Stilling overfor Berlioz synes at have været denne: I sin Levetid formaaede den ekscentriske Komponist ikke for Alvor at vinde sine musikalsk konservative Landsmænd; han fandt fanatiske Tilhængere blandt de unge Musikere og andre Kunstere, og mødtes af Publikum med en vis deltagende Nysgærrighed, der kunde forme sig til Sukcesser; men han forstodes

ikke, og da han efterhaanden mistede Nyhedens Interesse, vendte man sig fra ham eller spottede ham. Berlioz søgte saa ud til det Fremmede, navnlig til Tyskland, hvis Litteratur og Musik i saa høj Grad havde optaget og paavirket ham. Her virkede hans nye og ejendommelige Musik stærkt paa alle fremadskridende Aander og store Navne traadte i Skranken for ham — først og fremmest Schumann og Liszt, men ogsaa Hiller, Stephan Heller, Lobe, Ambros og endnu flere. I Tyskland var der i Virkeligheden en større Modtagelighed for Instrumentalkomponisten Berlioz — ligesom i Rusland, hvor den ungrussiske Skole just var i sin Vorden — og han kunde tælle mange Sukcesser, tage sig megen velment Begejstring til Indtægt; men i Længden holdt Stemningen sig ikke paa denne Højde, hverken hos Musikerne (Schumann) eller hos det store Publikum. For dette overskyggedes Fænomenet Hector Berlioz snart af Fænomenet Rich. Wagner.

I Frankrig var Interessen for Berlioz ved hans Død ret forsvindende. Men det spændte Forhold til Tyskland og navnlig det store Opgør 1870 foranledigede en „Genopdagelse" af Berlioz. Tyskerne havde deres Rich. Wagner, med ham kunde Franskmændene den Gang, og endnu længe efter, intet have at gøre, men de fandt snart ud, at de i Berlioz havde en „moderne" Komponist, tilmed en ældre end Rich. Wagner, mod hvem de da kunde spille Berlioz ud. Denne Dyrkelse, der desværre ikke kunde komme den stakkels Komponist til Gode, hvilede imidlertid paa et noget usundt Grundlag og holdt sig ikke længe paa den Højde, som man havde angivet fra først af. Noget Midtpunkt for det franske Musikliv kan Berlioz' Kunst ialtfald nu ikke siges at være.

Men træder Berlioz end ikke saa stærkt direkte frem, saa eftervirker hans Gærning indirekte som ingen andens endnu den Dag i Dag. Maaske er Berlioz endog størst gennem det han har været for de Musikere og for den Musikudvikling, der fulgte efter ham.

At Berlioz ikke mere staar som en direkte Faktor i vore Dages Musikliv, er ikke uforklarlig, da han baade som Kunstner og Menneske i højeste Grad var knyttet til og præget af sin egen Tid, hvis aandelige Fysiognomi var et helt andet end vor Tids. Berlioz var en glødende Romantiker af Temperament og i sin Kunst. Han kunde ikke være fremtraadt i nogen anden Tid end den, som Victor Hugos Digtning beherskede, og som lærte Beethovens og Webers Musik at kende. Men dette udpræget romantiske

Tidsafsnit blev jo kun kortvarigt; inden Berlioz's Død var det afløst af social-politiske Rørelser af ny Art og af en realistisk Kunstretning.

Berlioz's Romantik er derhos i udpræget Grad fransk, hvormeget saa end de to nævnte Musikere eller Digtere som Goethe, Shakespeare og Heine var hans Afguder. Det er vel værd at lægge Mærke til, hvorledes Berlioz's Musik stadig vender sig mod Verden, stadig stiller sig i Position og vil gøre Effekt, hvorledes den vel behandler sære, grelle, ja abnorme Æmner, men dog stræber at udtrykke sig klart og almenfatteligt for Publikum, medens den tyske romantiske Musik er indadvendt undseelig, sværmerisk og overjordisk drømmende næsten uden Sideblik til dem, der er dens Tilhørere. I Øjeblikket kunde Berlioz's Romantik da nok imponere og rive med, men noget ret inderligt Forhold kunde der i Længden ikke bestaa imellem den og de germansk følende Folk. Og ret beset var der i Berlioz's Musik, trods al dens vilde Oprørskhed, Træk tilbage af den gamle franske Musik, fra hvilken han aldrig ganske rev sig løs, og som maatte virke fremmedartet ja forvirrende paa et ikke fransk Publikum. Berlioz var, som hans Biograf Adolph Jullien siger, Romantiker ifølge sit Følelsesliv og Klassiker (ɔ: fransk Klassiker) efter sin Opdragelse.



Fig. 145. Ungdomsportræt af Berlioz.

Kendskabet til denne mærkelige Musikers Liv giver et saa betydningsfuldt Bidrag til Forstaaelsen af hans Værker, at den interesserede Læser bør søge til de nedennævnte Biografier[1]), af hvilke kun Hovedtrækkene her kan meddeles.

[1]) Adolphe Jullien: Hector Berlioz (1882), Hippeau: Berlioz intime, H. Pohl, Hector Berlioz og Berlioz Leben und Werke udgivet ved Louise Pohl (1900), jfr. ogsaa Ernst L'œuvre dramatique de Berlioz, samt Berlioz's Skrifter (navnlig *Memoires*) og hans Breve *(Correspondance inedite"* og *„Lettres intimes")*.

Hector Berlioz var født den 11. Decbr. 1803 i en Landsby La côte Saint-André ved Grenoble. Den Jordbund, paa hvilken han voksede op, maatte ligesom give hans medfødte ekscentriske Tilbøjelighed Næring. „Dauphinois-Bonden har altid vist en levende Smag for, hvad der sætter Indbildningskraften i Bevægelse paa usædvanlig Vis. *J'ame que tremble*, siger Bonden der — han holder af at blive rystet af Bevægelse, og Berlioz var stedse optaget af, at det skulde se ud, som han havde komponeret under et pludseligt „Chok".“

Berlioz's Fader var en anset Læge, der havde nogen Musikinteresse. Den Undervisning i Musik, som Drengen kunde erholde i den lille By, var kun yderst tarvelig. Han lærte lidt Fløjte- og Guitarspil, ellers opdrog han sig selv ved at lytte til Pleyelske Strygekvartetter, udførte af Byens Dilettanter og ved at studere Musikerbiografier (særlig Glucks) og Catels Harmonilære. Paa dette Grundlag begyndte han at komponere! Men hans Faders Ønsker satte foreløbig en Stopper for denne Virksomhed. Berlioz skulde studere Medicin og sendtes med dette Formaal til Paris. Hele det aandelige Liv i Hovedstaden og særlig nogle Besøg i Operahuset, hvor Glucks og Spontinis Operaer spilledes, forandrede og udvidede Berlioz's Syn i den Grad, at han ikke længere kunde tvivle om sit Kunstnerkald. Han rejste hjem for at faa Tilladelse til at blive Musiker; men Faderen nægtede ham al Understøttelse og den religiøse Moder korsede sig over, at hendes Søn skulde henfalde til den Ugudelighed, som Theatret i hendes Øjne var. Da Berlioz ikke vilde vige fra sit Kald, maatte han søge at staa paa egne Ben og kæmpe sig igennem en haard Ungdomstid i Paris. Sit Udkomme fandt han ved at give Undervisning i Guitarspil og ved at synge som Korist i et lille Theater. Undervisning modtog han i Konservatoriet, hvor bl. a. Reicha[1]) og Lesueur var



Fig. 146. Miss Smithson.

[1]) Anton Reicha (1770—1836) var født i Prag og fulgte med sin Onkel, Joseph Reicha, der tillige var hans Lærer til Bonn, hvor han lærte den unge Beethoven at kende. Sin første Opera fik han opført i Hamburg (1794); i Paris lykkedes det ikke at faa den frem, men nogle Symfonier, som Reicha lod opføre i Frankrigs Hovedstad, gjorde megen Lykke. Fra 1808 tog

hans Lærere, af hvilke den sidste øvede en afgørende Indflydelse paa ham ved sin spirende Romantik, sin Farverigdom og sin Stræben hen mod en deskriptiv Stil. Den rette Fart i Berlioz's musikalske Fantasi kom der imidlertid først under Indtrykket af Beethovens Symfonier, og hans Begejstring særlig for *c-moll* Symfonien kolnedes langtfra, fordi hans Lærer Lesueur stillede sig saare forbeholdent overfor denne Musik. Beethoven — og Shakespeare blev Berlioz's lysende Kunstidealer.

I Frankrig vaktes først Forstaaelsen af Shakespeares Dramaer i denne Romantikens Periode og med oprørsk Begejstring fra de unges Side modtoges et engelsk Skuespillerselskab, der gav Forestillinger i Paris. Berlioz var selvfølgelig fast Tilskuer paa disse Theateraftener, uagtet han ikke forstod et Ord Engelsk. Og snart knyttedes han yderligere til de engelske Skuespillere ved den glødende romantiske Kærlighed, som Skuespillerinden Miss Henriette Smithson indgød ham. Denne Kærlighed tog ganske Magten fra Berlioz; han tilbad et idealiseret Billed af den Elskede, al hans Tanke brændte for hende[1]) og han fortvivlede, da hun viste sig tilbageholdende overfor hans stormende Tilnærmelser, ja tilsidst slet ikke vilde modtage „det forfærdelige Menneskes“ Breve.

Ungdommens Romantik, Beundringen for Beethoven, Kærligheden til Miss Smithson og Fortryllelsen af den Shakespeareske Digtning, det er de Ingredienser, af hvilke Berlioz's første mærkelige Arbejde opstod, det der gjorde hans Navn berømt: *Symphonie fantastique* med Undertitlen *Episode de la vie d'un artiste.*

Forud for denne Symfoni havde Berlioz bl. a. komponeret og faaet opført to Ouverturer *Wawerley* (op. 1) og *Les francs juges* (op. 3), der havde vakt Opsigt ved deres ualmindelige Kraft og orkestrale Fylde — vel ogsaa fremkaldt nogen Forargelse; men som ret beset er en noget stilløs Sammenhoben af Beethovenske og Weberske (Berlioz's anden Afgud i Ungdomstiden) Reminiscenser med Mindelser af ældre fransk Musik (i *Wawerley* af Boieldieu!)

Den *fantastiske Symfoni* derimod var Signal om en ny Tid i fransk Tonekunst, fra dette Værk stammer den moderne franske Instrumentalmusik ned. Men Symfonien var endvidere mærkelig og opsigtsvækkende derved, at den første Gang indvarslede Programmusiken i Musikens Historie. Man har vel henvist til, at der har været skrevet Musik med et Program ɔ: Musik, der har et nærmere angivet malende eller skildrende Indhold, og det er ogsaa

Reicha fast Ophold i Paris og fik der spillet flere Operaer. Mere opsigtsvækkende og betydelige var imidlertid hans Instrumentalværker (Symfonier, Ouverturer, Dezet, Oktet, Kvintetter, Kvartetter, Sonater, Etuder m. m.) samt hans theoretiske Værker, navnlig hans *Traité de haute composition musicale* (1824—26) der afløste Catels Harmonilære.

[1]) Om Karakteren af Berlioz's „Forelskelse“ kan saadanne Brevfragmenter som disse give Begreb: „Jeg kunde ikke sove, blev sløv, havde Lede ved mine bedste Interesser, kunde ikke arbejde — —“ eller „— — Jeg er meget ulykkelig, ene og forladt — behersket af en Kærlighed uden Grænser, og til Gengæld for den møder jeg kun Ligegyldighed og Foragt.“

vist nok, at man endog kan gaa meget langt tilbage i Musikhistorien og der finde Eksempler paa saadan Musik. Froberger, Seb. Bach, Haydn, Dittersdorff, Vogler, selv Beethoven kan siges at have skrevet Programmusik. Men kun i faa af disse Tilfælde havde Komponisterne haft et saadant poetisk, i Enkelthederne udarbejdet Program som Grundlag for deres Værk; og ingensinde før havde Programmet — som hos Berlioz — været Hovedsagen eller dog en umistelig Del af Kunstværket. Det er i hvert Fald sikkert nok, at fra Berlioz's Symfoni med dens kraft-genial, fantastisk-realistiske Program udgik en ny Stræben i Musiken, en Stræben, over hvilken den æstetiske Dom endnu ikke er fæstnet, men som har sat sig Spor efter Spor i vore Dages Musik, trods det at man endog har villet frakende den enhver Berettigelse.

Berlioz har selv haft en Følelse af det dristige i sit Forehavende, ti, om han end er gaaet til det i stor personlig Hengivelse og i bevidst romantisk Oprørstrang, har han dog af praktiske Grunde ment det rigtigt at fjærne sin Symfonis Indhold noget fra Virkeligheden ved at lade det være en Kunstners Opiumsdrømme. Paa dette Punkt har Berlioz dog været noget uklar med sig selv. I en Udgave vil han have hele Symfoniens Indhold betragtet som Kunstnerdrømme, i en anden kun de to sidste Stykker.

Efter denne sidste og endelige Version er Symfoniens Program dette: En ung Musiker, der længe har drømt om et ubestemt Ideal, træffer en Kvinde, i hvilken han ser sit Fantasibilled virkeliggjort, og gribes af en hæftig Kærlighed til hende. Den Elskede symboliseres ved en musikalsk Idé *(idée fixe)*, der stadig opstaar hos Kunstneren, naar Billedet af den Tilbedte træder frem for hans Sjæl. Tungsindigt Drømmeri, flygtig opflammende Munterhed, feberagtig Lidenskab, som følges af Vrede, Skinsyge og genvakt Ømhed, er tilligemed den Trøst, religiøs Følelse giver, Indholdet af første Sats. — Den her fremkaldte *idée fixe* føres nu videre i vekslende Skikkelse i de følgende Afsnit. Af disse viser det andet Musikeren paa et Bal, senere i Nattens Stilhed opfyldt af den Elskedes Billed. Tredje Sats er en landlig Idyl, hvor Hyrderne blæser deres Vekselsange, og i hvilken dybere Haab om Forening fylder Kunstneren — men ved Satsens Slutning klinger fjærn Torden, og i den følgende Del er han kommen til Klarhed over sin Elskedes Utroskab og har søgt at tage sig af Dage ved Opium. Dosisen har imidlertid været for svag til at dræbe ham og hans vilde Feberdrømme er Afsnittets Indhold: han

drømmer, at han har dræbt sin Elskede og nu føres til Retterstedet, ved Slutningen af den dystre Marsch dukker nogle Takter af Elskovs-Melodien op — et sidste Minde om den Tilbedte, forinden Faldøksen afskærer hans Livstraad. Slutningssatsen er en Heksesabbat. Alskens uhyggelige Spøgelser er stimlede sammen ved Kunstnerens Ligfærd og omsværme ham med Larmen og Veraab. Blandt dem dukker den Elskede op, men hendes Melodi er forvrænget til en gemen Dansemelodi: en overgramset, afbleget Skønhed. Heksekoret bringer hende sin Hyldest og hun tager Del i de djævelske Orgier, ind i hvilken en Parodi paa *dies iræ* klinger.

Med dette vildt romantiske, grelle Musikstykke klinger Symfonien ud — et trodsigt Oprør mod Klassicismens harmoniske Afslutning.

Berlioz's sære Genialitet havde saaledes her skabt en ny Form for Instrumentalmusiken, han havde undfanget den Idé at gennemføre i et symfonisk Værk en enkelt musikalsk Idé, et Slags Forløber for Ledemotivet; men han havde mere end dette: I melodisk og harmonisk Henseende var hans Symfoni vel ikke saa overraskende ny, om end ikke uden Dristighed og interessant Opfindsomhed, men endnu større Undere havde han frembragt i rytmisk og orkestral Henseende. I første Henseende en forbløffende Mangfoldighed og Afveksling — som senere henrev Rob. Schumann — i sidste Henseende en Glans, Energi og rent fysisk Effekt, som ingen hidtil havde anet. Ti Berlioz's orkestrale Fantasi — saaledes maa man hellere betegne, hvad ellers benævnes hans Instrumentationskunst — kommer allerede i dette Ungdomsarbejde til en saadan fuld Udfoldelse, at det særlig paa dette Punkt maatte virke ved sin Mærkelighed og sin Nyhed.

Selv de, der samlede sig om den ikke uefne Dom: *Cela est fort beau, quoique ce n'est pas de la musique*, kunde ikke andet end ofre denne Symfoni en vis Deltagelse. De fanatiske Victor Hugoske Kunstbrødre svor begejstrede til den. Kun de rent konservative „Klassikere“ fordømte ubetinget Berlioz's Værk.

I det hele blev imidlertid Opførelsen af den fantastiske Symfoni en saadan Triumf for den unge kæmpende Musiker, at Konservatoriet ikke længere kunde nægte ham *Prix de Rome*, da han for anden eller tredje Gang konkurrerede til den (1830). — Opholdet i Italien betød kunstnerisk ikke meget for Berlioz. Italiens Musikliv (Rossinismen) frastødte ham, og han fandt ingen Forstaaelse hos de andre fremmede Musikere, som han traf i Rom, blandt dem Mendelssohn, til hvem Berlioz dog personlig stod i venskabeligt Forhold til Trods for deres Naturels Forskellighed. Paa Fodture i Bjergene med Guitaren over Skuldren, aflurende Befolkningen deres Sang strejfede Berlioz ensomt omkring, opfyldt af sine fantastiske Idéer, fuldt bestemt paa at genoptage Kampen for dem, naar han vendte tilbage til Paris. Han komponerede i Italien Ouverturen til *Kong Lear*, *Lélio ou le retour à la vie*, en saakaldt „Melolog“, der i forvirret Blanding af Solo-

sange, Kor- og Instrumantalstykker skulde danne en Slags Afslutning paa den fantastiske Symfoni og — uden synderlig kunstnerisk Værdi — for Berlioz betød en Frigørelse for den ekstatiske Tilstand, i hvilken Symfonien var undfanget.

Da Berlioz var vendt tilbage til Paris, erfarede han, at Henriette Smithson atter var i Byen og ved et Tilfælde(!) kom han til at bo ligeoverfor hende. Ved den Opførelse af den fantastiske Symfoni i Forbindelse med *Lelio* (1832), som han snart efter foranstaltede og som endnu mere fastslog Symfoniens Sukces, sørgede han og en Ven af ham for, at Miss Smithson var tilstede. Og ved denne Koncert, som Heine har beskrevet i sine Pariserbreve, gik det op for den engelske Skuespillerinde, hvilket ungt Geni hendes Tilbeder var, og hvilken Hyldest hans Musik bragte hende. Det kom til en nærmere Forstaaelse mellem dem og tilsidst — trods Berlioz's Families Modstand — til et Ægteskab, der dog blev lidet lykkeligt, idet Ægtefællerne i mange Aar før Hustruens Død havde levet adskilte.



Fig. 147. Berlioz-Karikatur.

En Del af Berlioz's Tid og Interesse optoges i de følgende Aar af kritisk og journalistisk Virksomhed navnlig ved *Journal des Débats*, i hvilken han med bidende Spot drog til Felts mod Hovedstadens musikalske Smag og søgte at fremkalde Forstaaelse og Kærlighed til de Musikere, han selv satte højst nemlig Beethoven, Gluck og Spontini.

Imidlertid fortsatte Berlioz sin Komponistgærning med usvækket Kraft og Begejstring. Hans næste store Værk blev *Harold en Italie* — en Symfoni med obligat Viola[1]). Den ydre Foranledning til dette Arbejde var den berømte og meget fejrede Violinspiller *Paganini*. Denne havde overværet en Opførelse af den fantastiske Symfoni (1833) og begejstredes for dens Komponist. Paganini opfordrede da Berlioz til at skrive en Koncert for Bratsch, idet han nemlig var kommet i Besiddelse af et udmærket gammelt Instrument. Til et konventionelt Arbejde som en Koncert, der satte saa bestemte Grænser for Fantasien, havde Berlioz ganske vist ingen Lyst, men han fik den Idé at lade Bratschen være en Slags Fører i sin nye Symfoni ligesom et Symbol paa Helten, hvis Skikkelse var laant fra Byrons *Childe Harold*. Symfonien, som skreves hurtigere end Berlioz plejede at gøre det, er bygget over Erindringer fra Italienerrejsen og adskillig mere harmonisk bygget end sin „fantastiske“ Forgænger; dens Satsers Indhold ere følgende: *Harold aux montagnes — Marche des Pèlerins — Serenade d'un montagnard — Orgie des brigands* — farverige og stemningsfulde Musikstykker, mere harmoniske, men mindre fantasifulde end den første Symfonis. Selve Hovedidéen i Symfonien: den obligate Bratsch synes derhos upraktisk og bisar, dens indadvendte Klang kunde vel passe til den melankolske Helts Motiver, men det er umulig at dette enkelte Instrument kan gøre sig gældende i Orkestermassen saaledes som Berlioz har tænkt sig det.

[1]) Som det i den allersidste Tid er oplyst af Malesherbe, den ene af Udgiverne af Berlioz's Samlede Værker (Breitkopf & Härtel) stammer Hovedmotivet i denne Symfonis første Del fra en Ouvertura til *Rob Roy*, som Berlioz havde komponeret under Opholdet i Rom, men den Gang kasseret, og som nylig er genfundet.

Berlioz's næste Storværk skyldte ligeledes tilfældige Omstændigheder sin Tilblivelse — det var det berømte *Requiem des morts*, der bestiltes af selve den franske Stat. Stemningen i de officielle Kunstkredse var jo ganske vist ikke Berlioz meget gunstig, men han var jo nu en Mand, som man ikke kunde gaa helt uden om. Alt hvad han skrev, vakte Opsigt, han havde Publikums Øre, ti hvad man end mente om hans Kunst: kedelig var den ikke. Man kunde derfor risikere at overdrage Berlioz at skrive Sørgemusiken ved en Mindefest for de under Julirevolutionen faldne Krigere og at love ham 3,000 Frcs. for dette Arbejde. Men Regeringens Beslutning herom vakte stor Modstand. Det lykkedes at trække Sagen i Langdrag, og endelig at faa bestemt, at Festen skulde finde Sted uden Musik. Berlioz rasede — Arbejdet var alt begyndt, og der var synlig Fare for, at han havde gjort det omsonst. Da vilde Heldet, at General Deuremont faldt i Krigen i Algier, og blev det bestemt, at Berlioz's Requiem skulde opføres ved en Mindefest over ham.

I sit *Requiem* er Berlioz gaaet endnu videre paa den Vej, som den fantastiske Symfoni angav. Her er Vægten i endnu højere Grad lagt paa de ydre dynamiske og orkestrale Effekter. Partituret forlanger en uhørt Orkesterbesætning deriblandt 16 Trompeter, 16 Basuner, 4 Ophicleider, 16 Pavker, 10 Par Bækkener og 4 Tamtams! Og det gaar ud fra, at Koret kan stige til 800 Personer! — Allerede heraf fremgaar det, at Berlioz ikke har villet skrive et kirkeligt Værk i overleveret Forstand, han, der roste sig af at være Atheist, vilde trodsig bruge den gamle latinske Digtning til Underlag for et Drama i stor Stil om „Dødens Skræk og Dommedags Rædsler.“ Hele hans brændende, ophidsede Fantasi sattes i Bevægelse under dette Arbejde, og han stræbte ved de voldsomste overraskende Virkemidler at slaa ned i Tilhørerne og fremkalde den Rædselsstemning, der var hans Musiks Indhold og Maal. Derfor blev Afsnittet *Dies iræ* — med det meget omtalte *Tuba mirums* fire Blæseorkestre brydende frem fra de fire Verdenshjørner — for ham Hovedsagen. Senere Tider har dog følt det udvortes i denne Fremgangsmaade og er blevet noksaa tiltrukket af det mere harmoniske Indledningskor og af det ejendommelig stemningsfulde *Offertorium*, om hvilket den ellers saa tavse Schumann ved Opførelsen i Leipzig udtalte til Berlioz: Dette Offertorium overgaar Alt. I Paris opførtes Requiem i Invalidekirken den 5. Decbr. 1857.

Berlioz's næste Værk var en Opera. Lige siden sin Tilbagekomst fra Rom havde han pønset paa Operaplaner. Han vidste jo, at det til Syvende og Sidst kun var med et scenisk Arbejde, at han kunde vinde sine Landsmænds udelte Anerkendelse. Han tumlede med Hamlet-Sujettet, men samtidig med Benvenuto Cellinis Liv saaledes som Kunstnerens Selvskildring fremstiller det; i denne „geniale Bandit" saa Berlioz et Sidestykke til sig selv. *Benvenuto Cellini* blev da ogsaa Titlen paa den Opera, som de Wailly og Aug. Barbier (*Jambernes* bekendte Forfatter) skrev til Berlioz. Operaen opførtes paa *Académie de musique* (1838) og — faldt igennem; Berlioz skriver i sine Erindringer: „Ouverturen havde en afgjort Sukces, men hele Resten peb man ud med en Enighed og Energi, der fortjæner Beundring" — efter et Par Opførelser maatte Operaen henlægges — bl. a. af den Grund at Titelrollens Sanger, den bekendte Duprez[1]) nægtede at udføre sin Rolle.



Fig. 148. Duprez (i *Vilhelm Tell*).

Denne Modtagelse forbavser og er egentlig et slaaende Vidnesbyrd om, i hvor høj Grad Berlioz var frygtet og udskreget i de toneangivende Musikkredse og af det højere Bourgeoisi. Ti i Virkeligheden er *Benvenuto Cellini* et lidet revolutionært Arbejde, navnlig naar man sammenligner det med Berlioz's instrumentale Værker. I disse var Berlioz Foregangsmand og Dramatiker; i sine sceniske Arbejder havde han ikke slige Nysyner og var end ikke synderlig dramatisk virkende. *Benvenuto Cellini* er skaaret over den gængse Læst med Kavatiner, Romancer, Koloraturallegroer; „saasnart Berlioz kom indenfor Theatret, viste han sig ærbødig overfor den sceniske Konvention, baade hvad angik de enkelte Stykkers Anlæg og den vokale Stil" (Jullien). Kun det mere kraftige og brogede Orkester og et enkelt Afsnit — rigtignok Operaens bedste — Finalen af anden Akt: et romersk Karneval, forstaar man maatte forskrække. — Jullien finder i denne brogede Finale en Forløber for den store Nattescene i *Mestersangernes* anden Akt.

For at rette sig efter Nederlaget med *Benvenuto Cellini* foranstaltede

[1]) Gilbert Louis Duprez (1806—96) havde allerede som Dreng en skøn Stemme. Han blev 1836 Nourrits Efterfølger som Tenorist ved den store Opera, og senere tillige Sanglærer ved Konservatoriet. Han skrev bl. a. en *L'art du chant* (1845). Berømt var hans (som det synes overdrevne) Brug af „voix sombrée".

Berlioz i Novbr. 1838 en Koncert, ved hvilken bl. a. *Harold en Italie* opførtes. Paganini var blandt Tilhørerne og følte sig saa henrevet af Symfonien — til hvilken han forhen ikke havde haft stor Tiltro —, at han ilede op til Berlioz og kyssede hans Hænder for Publikums Øjne. To Dage efter sendte Paganini Berlioz en Anvisning paa 20.000 Frcs. Hvorledes Sammenhængen med denne, den ellers ret gerrige Italieners enestaaende Gavmildhed egentlig var, kan nærmere erfares af Julliens store Berlioz's Biografi (pag. 132 ff.), men den officielle Anerkendelse og den anseelige Pengesum var ialtfald en Opmuntring, som Berlioz i dette Øjeblik i høj Grad tiltrængte, og som stimulerede ham til den følgende store

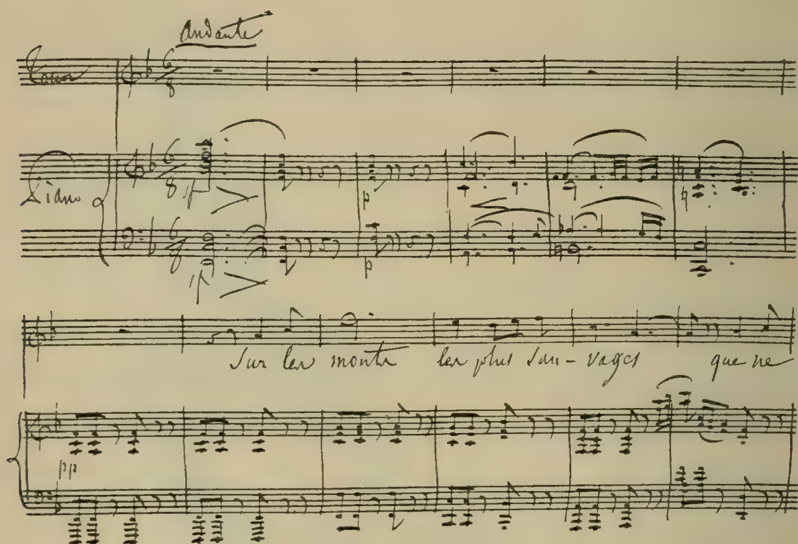


Fig. 149. Berlioz's Nodeskrift (Romance af *Benvenuto Cellini*).

Opgave: Det var hans Kærlighed til Shakespeare, der havde inspireret ham, og han søgte en ny Form for at give den Udtryk i den dramatiske Symfoni med Kor *Romeo et Julliette* (Paganini tilegnet).

Berlioz skrev dette Værk fremfor noget andet „med sit Hjærteblod", han var under dets Udarbejdelse „hensat i en Henrykkelsestilstand", og han fuldførte det i en forholdsvis kort Tid. Medens han i sine tidligere symfoniske Værker ialtfald delvis havde fulgt den overleverede, ydre Form, søgte han her at skabe en helt ny, til hvilken *Lélio* maaske kan betragtes som et Tilløb. — *Romeo og Julie* er sammensat af hele otte Afsnit: Instrumentalsatser, Kor- og Solosange blandet imellem hinanden. Symfoniens Indhold er en noget fri Gengivelse af Shakespeares Digtning: Efter en instrumental Indledning, der skildrer Kampene mellem Capuletti og Montecchi,

følger en Korsats, for hvilken Shakespeares Prolog danner Grundlaget, men hvori der er tildelt Episoden *King Mab* en større Plads; en Balletscene med Romeo og Julies første Møde følges af Havescenen — et meget smukt Stykke, der omfatter Julies Tilstaaelse til Nattens Stjærner og Romeo og Julies Kærlighedsscene, men vel at mærke udtrykt i Instrumentalsatser uden Sang, som vilde Berlioz vise, hvorledes Musiken selv uden Ord kan give disse sværmeriske og lidenskabelige Stemninger øget Varme og Styrke. Et Mesterstykke af Instrumentationskunst har Berlioz skabt i det næste Stykke *King Mab* ligeledes instrumentalt, hvorimod Sangstemmerne kaldes til Hjælp i Julies Gravfærd. Svagere er Symfoniens to sidste Afsnit, Gravscenen og Finalen med Mængdens Sammenstimlen ved Graven, Munken Lorenzos Formaninger og Forsoningsscenen mellem to stridende Slægter.

Hvis Berlioz havde haft nogen Tillid til dette Værk, hvori han havde nedlagt saa megen Følelse og saa meget Arbejde, blev han haardt skuffet. Symfonien modtoges saare kølig, da den opførtes 1839. Berlioz havde ikke mere Nyhedens Interesse, man forargedes nu kun over hans Særheder og skænkede ikke den omfangsrige, og sikkert upraktiske Symfoni synderlig Opmærksomhed. Kritiken var Berlioz mindre god end nogen Sinde. Saaledes skrev en Kritiker om *King Mab*-Afsnittet, at det var „et lille Spektakelstykke, der ligner den Lyd, som daarlig smurte Klystérsprøjter frembringer.“ Om dette samme Stykke findes i Kretzschmars fortræffelige Analyse (i *Führer durch den Koncertsal*) følgende Linjer: „Blandt alle Aandescener af lystig, venlig eller uhyggelig Natur, som Musiken har at opvise lige fra Gretry, Dalayrac, C. M. v. Weber til Mendelssohn og Meyerbeer, er der ingen, der kan sammenlignes med Berlioz's Komposition. Det er et Spøgeri ganske for sig selv, flygtigere, lettere, afvekslingsrigere end ethvert andet og selv der, hvor Billedet bliver mere uroligt, af den største Ynde“.

Hin Kritikens Uvilje skræmmede den meget sensible Berlioz, der af Naturen havde Tilbøjelighed til at føle sig tilsidesat og forfulgt. Derhos har han sagtens følt, at Publikums svigtende Interesse havde sin dybere Grund i, at man under Louis Philippes *juste-milieu* Regimente vendte sig bort fra den oprørske Romantisme og betragtede dens Repræsentanter kølig eller overlegent. Ialtfald besluttede Berlioz sig paa dette Tidspunkt til at søge bort fra sit Fødeland i Haab om, at han i Udlandet — og da navnlig i Tysk-

land, hvorfra han havde modtaget saa stærke poetiske og musikalske Impulser — skulde finde bedre Forstaaelse. I Aarene 1841—42 gennemrejste Berlioz det meste af Tyskland og opførte selv de be-

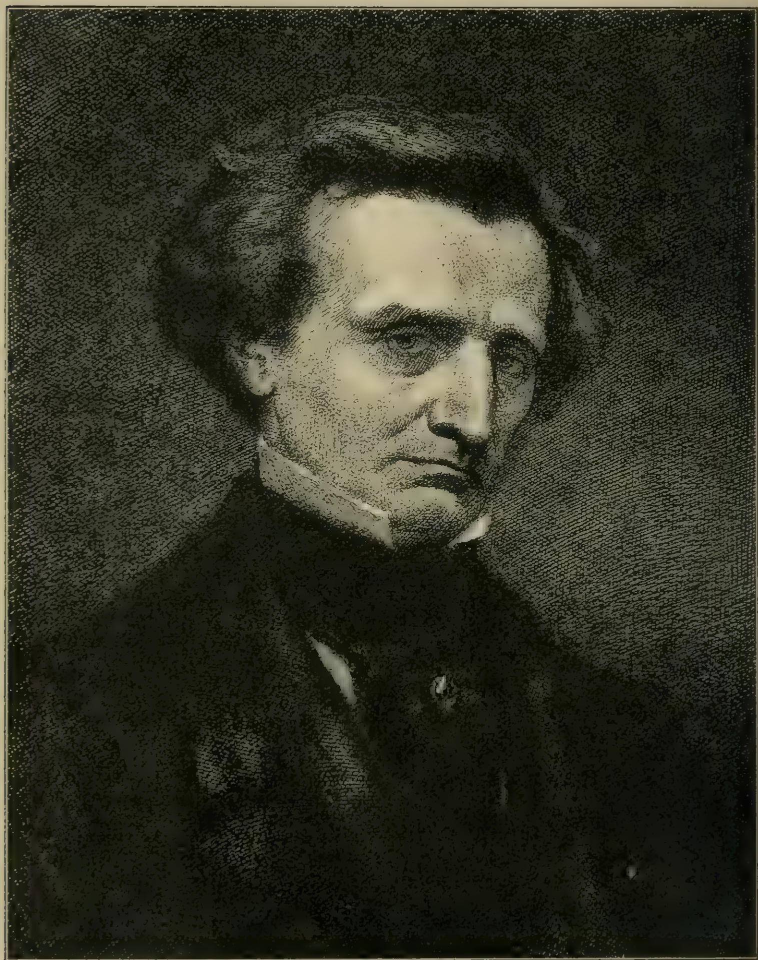


Fig. 150. Berlioz efter Maleri af Courbet.

tydeligste af sine hidtidige Kompositioner, blandt hvilke navnlig den fantastiske Symfoni fremkaldte ivrige Beundrere og ihærdige Bekæmpere. Allerede Schumann havde ved en bekendt Artikel i *Neue Zeitschrift für Musik* gjort den tyske Musikverden spændt paa dette

Værk[1]); nu sluttede sig yderligere til Berliozbevægelsen Mænd som Franz Liszt, Theoretikeren J. C. Lobe og Griepenkerl. Vel holdt den varme interesserede Stemning overfor Berlioz sig ikke i Længden, men hertil mærkede han selv intet og Modsætningen mellem Modtagelsen i Tyskland og den Opfattelse, man i Frankrig havde af hans Betydning, var for stor til, at hans Rejsebreve fra Tyskland (*Voyage musicale en Allemagne et en Italie)* ikke skulde præges deraf. Denne Omstændighed gjorde ikke Pariserpublikumet gunstigere stemt, og der var kun en ringe Deltagelse tilovers for Berlioz's nye store Værk: *Damnation de Faust*, en Legende i fire Dele for Solo, Kor og Orkester, der tilmed fremkom i en maadelig Udførelse (1846). Kimen til denne Komposition findes allerede i *Huit Scènes de Faust* (— der komponeredes for Solo og Kor i 1828—29 og udkom som op. 1, men senere tilbagekaldtes af Berlioz —) og hele Kompositionen er et Udtryk for hans gamle Kærlighed til Goethes Digtning, og en stor Del deraf komponeredes i Tyskland og Østrig-Ungarn [2]) (hvorhen Berlioz fortsatte sin Kunstrejse fra Tyskland). Herfra stammer den mildelst talt mærkelige Indlæggelse af Rakoczy-Marschen, hvilken Berlioz havde lært at kende i Ungarn.

Om sin Benyttelse af Goethes *Faust*, hvorfra Teksten er taget brudstykkevis, skriver Berlioz i en Fortale til det trykte Partitur (1854): „Selve Titlen angiver, at Værket ikke er grundet paa den ledende Idé i Goethes Faust, eftersom Faust deri bliver frelst. Komponisten af *Damnation de Faust* har ene laant hos Goethe et Antal Scener, som kunde indføjes i den Plan, som han havde lagt, Scener som fristede hans Aand uimodstaaelig . . . .“. Hertil føjer Ad. Jullien den Bemærkning: „Det havde været mere modigt og mindre farligt (om Berlioz ikke saaledes havde søgt at undskylde sit Forhold til Goethe), ti han havde da ikke indviklet sig i Forklaringer, der intet forklarer, men ene beviser, at han havde undfanget sin *Faust* — omtrent som *Lélio* — for at kølne sin Ild, for at udøse sin musikalske Inspiration og for ikke at lade uanvendt forskellige Udkast til Stykker, som han havde Tiltro til“.

Noget kunstnerisk Hele udgør da ikke *Damnation de Faust* med

[1]) Om Schumanns vekslende Stilling overfor Berlioz's Musik jfr. den udførlige Fremstilling i Jansen: *Die Davidsbundler p.* 88 ff.

[2]) Balladen *Kongen i Thule* udgav Berlioz for et nyopdaget efterladt Arbejde af Weber — og Mystifikationen lykkedes!

sin tilfældige Blanding af instrumentale og vokale Afsnit. Men dens enkelte Dele er fantasifulde, malende og stemningsrige, hvad enten man tænker paa Faust's store Monolog (med Giftbægeret) der aabner anden Del, Margarethes Scene i Sovekammeret, den henrivende Sylfedans, Lygtemændenes Dans eller Mefistofeles Serenade.

Opførelsen af *Damnation de Faust* var ikke blot blevet Berlioz en Skuffelse, men havde forvoldt ham et betydeligt Pengetab. Med øget Mistillid vendte han da sine Landsmænd Ryggen igen og drog paa en ny Kunstrejse, der gik til Rusland[1]), hvor hans Arbejder ved denne og ved et senere Besøg i 1867 vandt for ham begejstrede unge Musikere, der tog hans (og Liszts) symfoniske Værker til Forbilleder, hvor han forøvrig ogsaa fandt Protektion ved Hove, og hvor han opnaaede stolte pengelige Resultater.

At det egentlig var Berlioz's Tanke for bestandig at opgive sit Domicil i Paris, fremgaar af Brevlinjer som disse (fra 1848): Hvad min musikalske Karriere angaar, kan jeg kun tænke mig den i Rusland og i England. Jeg har i lang Tid baaret Sorg for Frankrig; den sidste Revolution gør min Beslutning mere fast, mere uomgængelig... Kunsten i Frankrig er død, Musiken især begynder at gaa i Forraadnelse. Man skulde hurtigst mulig begrave den! Jeg kan allerede lugte Stanken, den udbreder.“ — Alligevel, Gang efter Gang drog Paris ham tilbage. En ægte Franskmand var Berlioz trods alt, og sine Sukcesser i Udlandet saa han stedse under det Synspunkt, om det dog ikke en Gang vilde gaa op for hans Landsmænd, hvilken stor Mand de besad i ham. — I Paris fik han nu ogsaa en, om end beskeden, fast Stilling som Bibliothekar ved Konservatoriet og desuden en lille Statsunderstøttelse.

Paa denne Tid, i Aarene efter 1850, skete der et Omslag i Berlioz's Kunstanskuelser. Ungdoms- og Mandomstiden med dens oprivende Kampe, med dens exalterede Begejstring og bitre Skuffelser var forbi, en vis Resignation traadte i Stedet. Romantiken afløstes af en Art Efterklassicitet. De store Idealer var ikke mere Beethoven og Weber, men Gluck og Spontini, ja Mindet om hvad Lesueur havde doceret i fordums Dage dukkede op hos den aldrende Kunstner og satte Spor i hans sidste Værker. — Omslaget mærkes først i Oratoriet *L'enfance du Christ, trilogie sacrée*, hvis mellemste og skønneste Del, *La fuite en Egypte* allerede komponeredes 1850.

[1]) En Rejse til Danmark var planlagt, men blev opgivet.

Hyrdekoret deraf opførtes under Pseudonymet Pierre Ducrée, og udgaves for at stamme fra 1679; ingen anede da, at Berlioz kunde skrive saa sart og saa „stilfuld“ Musik. Og end tydeligere mærkes Forandringen i de to dramatiske Værker, der afslutter Berlioz's Kunstnergærning: *Les Troyens* (1858) og *Béatrice et Benedict* (1862).

Kristi Barndom vandt ganske Parisernes Hjærte og skaffede Berlioz for en Stund Tilgivelse for mangen Ungdomssynd! Trilogiens naive Inderlighed, søde Melodik, fremmedartede, orientalske Kolorit og knappe sikre Holdning gør ogsaa dette Værk til et af Berlioz's mest populære og indtagende; det har været Forbilled for mangen senere fransk Komponist lige ned til César Franck.

Med sine dramatiske Arbejder havde Berlioz derimod heller ikke denne Gang synderligt Held. Saa dramatisk han søgte at være og kunde være i sin Instrumentalmusik, saa lidt dramatisk Sans aabenbarede han jo i sine sceniske Arbejder. — *Béatrice et Benedict* — atter et Shakespeareske Sujet laant fra *Stort Staahej for ingen Ting* — er en komisk Opera, bestilt til at indvi det nye Theater i Baden-Baden[1]) og opført dersteds i 1862. „Det er et af Berlioz's delikateste Partiturer, Farven deri er poetisk og Stemningen udsøgt fin, men det er maaske det, hvori han har vist den største Respekt for de forældede og ganske konventionelle Former, som han bekæmpede saa ivrig med Pennen. Der er her en skrigende Modsigelse mellem Komponisten og Kritikeren . . . Det er utrolig, at Berlioz ikke selv i højere Grad har følt dette, og man kan kun forklare det ud fra hans uklare Syn paa den dramatiske Musik (Jullien)“. *Les Troyens*, paa hvilke Berlioz arbejdede i aarevis, og hvortil han selv skrev Teksten, er et Udtryk for hans Begejstring for Virgil, hans Yndlingsdigter alt fra Barnealderen — og er musikalsk en Hyldest til Gluck, i hvis Aand Partituret er undfanget. Dog saaledes at forstaa, at Berlioz har benyttet de moderne Udtryksmidler navnlig de malende orkestrale, for et musikalsk Indhold, der væsentlig var belægtet med Glucks. — *Les Troyens* blev af praktiske Grunde delt i to Aftner; første Afdeling *La prise de Troya* blev ikke opført i Berlioz's levende Live, den anden: *Les Troyens à Carthage* opførtes i Juni 1863 paa *Théatre lyrique*[2]) — uden dog at opnaa nogen

[1]) I denne By havde Berlioz siden 1853 jævnlig dirigeret Musikfesterne, der afholdtes om Sommeren.

[2]) Med Henblik paa denne Opførelse skriver Berlioz udtrykkelig: „Jeg eftergaar Enkelthederne i min Opera, jeg simplificerer Stilen og afklarer den.“

ret stor Sukces; efter en Snes Opførelser henlagdes den og først i de seneste Aar har man paany søgt at fremdrage dette Berlioz's sidste store Værk i dets Helhed dels i Tyskland (Karlsruhe) dels i Paris — dog det synes ikke, at Operaen skal vinde mere Fodfæste end Berlioz's andre dramatiske Værker — trods dens ædle, pathetiske og malende Enkeltheder.

Sine sidste Leveaar tilbragte Berlioz meget trist. Hans Helbred var nedbrudt og hans Sindsstemning trykket paa Grund af Familiesorger og den stadig svindende Interesse for hans Gærning og Personlighed. Berlioz trængte til at være Midtpunktet for et stort Publikums spændte Opmærksomhed, nu var han en glemt Mand — endda han endelig havde opnaaet de Æresbevisninger, enhver fransk Kunstner efterstræber og sætter saa højt: Lænestolen i Akademiet og Æreslegionens Kors. I de sidste 5—6 Aar af Berlioz's Liv opførtes ingen af hans Kompositioner i Paris, derimod gæstede han Wien til en Opførelse af *Damnation de Faust* og, som foran omtalt, Rusland (1867)[1]. — I Paris levede Berlioz ensomt og kun omgivet af faa Venner, blandt disse Ernest Reyer, hans Elev og Efterfølger som Kritiker ved *Journal des Débats.* Den 8de Marts 1869 døde Berlioz. Aaret efter udkom hans livfulde, karakteristiske, men historisk ikke ganske paalidelige „Memoirer". Det er foran omtalt, hvilken betydningsfuld Virksomhed Berlioz udfoldede som Musikskribent; sine Afhandlinger — kritiske, causerende og novellistiske — samlede han senere under Fællestitler som *Soirées d'orchestre, A travers chants*[2], eller *Grotesques de la musique*; lutter Værker, der rummer en snart alvorlig snart humoristisk Kæmpen for, hvad Berlioz satte højst i sin Kunst. Et endnu betydeligere litterært Mindesmærke har Berlioz sat sig i sin ypperlige *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (1843), i hvilken han har øst af sin Erfarings og Opfindsomheds Rigdom paa dette Omraade og givet en klar og aandfuld Vejleder for Musikerne; undertiden bisar som Berlioz's Musik,

[1]) Fra dette Besøg skildres Berlioz saaledes af Lenz (i *Die grossen Pianofortevirtuosen unsere Zeit*): Efter Tabet af Sønnen, hans hele Lykke, forekom han mig som en Vicar of Wakefield. Da var det ikke klogt at tale med ham om Liszt, da holdt han Beethovens *B-dur* Symfoni for den skønneste, da laa den stakkels syge Mand altid paa Ryggen i Storfyrstinde Helenes Palais, hvor han boede. Berlioz var ulykkeligere end Kong Lear.

[2]) Et Ordspil med *A travers champs*, d. v. s. paa Krys og Tværs, altsaa Musik paa Krys og Tværs eller lignende.

men fuld af fine og begejstrede Henvisninger til hans musikalske Idealer som Beethoven og Weber.

Berlioz's Personlighed skildres sikkert træffende af Ferdinand Hiller,[1]) der ialtfald en Tid lang var hans nære Ven, saaledes: Berlioz's Naturel var sammensat af de mest forskelligartede, ja modstri-

Mon cher Louis

Garde cette partition, et qu'en te rappelant l'âpreté de ma carrière elle te fasse paraître plus supportables les difficultés de la tienne.

Ton père qui t'aime

H. Berlioz

Paris 29 Juin 1862

Fig. 151. Berlioz's Haandskrift. (En Tilegnelse til hans Søn).

dende Egenskaber, han var energisk, heroisk, egensindig, virksom og dog føjelig, ja svag, han var eftertænksom, taalmodig, udholdende og gav dog uberegnelig efter for øjeblikkelige Indtryk; han var godmodig, elskværdig, taknemmelig og dog bitter, skarp, ja hævnlysten. Trods sin Foragt for Verden besad han en umaadelig Ærgærrighed. Han sad inde med en aandelig Bevægethed, der ved mindste Anledning steg til Ophidselse og Eksaltation; han fik Taarer i Øjnene, naar

[1]) I *Künstlerleben. I.*

han oplæste sine egne Digtninge eller sine kæreste Digtere, Shakespeare og Goethe. Han flød hen i rørt Begejstring, naar han hørte sine egne Arbejder; han levede i en naiv Trang til at blive beundret og at vække Opsigt ved disse Arbejder, og Sansen for Reklamen svigtede ham aldrig.

Den Mand, der var udstyret med saa mærkelige Egenskaber, var ligesom forudbestemt til stærkt at blive greben af den romantiske Bevægelse, der slog ham imøde, da han som ung Mediciner kom til Paris. Han blev en Musikens Victor Hugo, hvis Fortale til *Cromwell*, det romantiske Kampsignal, ogsaa havde revet Berlioz med. Dennes Musik blev ligeledes et Kampskrig, et Svar paa det, der udgik fra Digternes Kreds. Og i en Tid, hvor man i fransk Musik, havde slaaet sig til Taals med de smaa, let overskuede Følelser og Stemninger, brød Berlioz ind med sin Musik, der stilede mod de største Maal og anvendte de vældigste Midler. Saaledes betød Berlioz's Musik et mægtigt Gennembrud i fransk Musik, hvis Virkning maaske ikke sporedes straks, men som er fuldt levende endnu i vore Dage.

Berlioz's Idealisme er uomtvistelig i hans Ungdomsværker; selvom de kan synes sygelig overspændte, er der ingen Tvivl om, at for Berlioz var dette ærlig Natur og ram Alvor. Det er denne høje begejstrede Stræben ud over det dagligdags, bort fra det konventionelle, denne Dristighed i Maal og Midler, der vakte Sympathi hos de bedste blandt hans Samtidige; og disse Egenskaber kan retfærdiggøre, at Berlioz selv betragtede sig som Beethovens Efterfølger. Han var jo en af de faa, i Frankrig den eneste, der dog vovede at tage Arven op efter den store Mester. Men hvad der allerede i Begyndelsen skiller Berlioz saa skarpt fra Beethoven, er hans Trang til at virke ved udvortes Midler. Og denne Trang voksede med Aarene og blev mere og mere Hovedsagen for ham. Typisk er saadanne Værker som *Requiem* og *Te-deum* (et storstilet kirkeligt Værk planlagt som Afsnit af et mægtigt Tonedigt til Napoleon I's Forherligelse, komponeret 1849, men først opført seks Aar senere), i hvilket sidste han anvender to Kor og Orkestre foruden et Barnekor paa 600 Stemmer. Disse overdrevne Effekter har imidlertid ikke sjælden den modsatte Virkning af den tilsigtede. Det kan nemt hænde, at man bliver opmærksom paa, at de dækker over Idéer, der i deres Nøgenhed ikke blot ikke kan staa Maal med de Beethovenske, men som endog undertiden er ret trivielle eller

gør et skruet, besværlig søgt Indtryk. Dette viser, at Berlioz's egentlige musikalske Begavelse ikke svarer fuldt ud til hans poetiske Intentioner og hermed hænger det videre sammen, at Berlioz trænger til et bestemt Stof at knytte sin Musik til, et digterisk Indhold, som han enten selv skaber sig *(den fantastiske Symfoni)* eller som han laaner fra sine poetiske Idealers Frembringelser (*Romeo og Julie*) og hvortil han kan knytte sin Musik, der saaledes allerede udefra, gennem det Stof han tager til Behandling, faar den Storhed, den Pathos, hvorefter Berlioz saa at sige altid stræber.

Saaledes blev Berlioz den første „litterære" Musiker (som man har kaldt det), og saaledes blev han den, der indvarslede en ny Retning i Instrumentalmusiken: Programmusiken. Herved er han rigtignok i sin Kunst kommet saa langt bort fra Beethovens „absolute" Musik som mulig, ligesom der kommer noget unaturligt og overspændt i hans Musik, der ikke mindst, naar man har Beethovens i Erindring, forekommer forceret og uharmonisk trods al glansfuld Teknik og idealistisk Stræben. Men Berlioz havde med Programmusiken anvist en ny Vej, ad hvilken talrige Musikere (med Franz Liszt i Spidsen) er fulgt og følger efter lige til de sidste Tider, da Programmusiken er en fremtrædende Udtryksform baade for franske, tyske og russiske unge Komponister.

Paa dette Punkt var Berlioz altsaa en Fører, der undfangede en Idé, med hvilken praktiske Musikere og musikalske Theoretikere og Kritikere endnu tumler den Dag i Dag. Naar man erkender dette, og naar man erindrer, at med *idée fixe* har Berlioz „givet den symfoniske Musik den væsentligste Nytilførsel siden Beethovens Dage" (Kretzschmar), samtidig med at han blev en Forløber for det Wagnerske Ledemotiv-Tanke; naar man endvidere mindes, hvilken forøget Kraft, Pathos og lidenskabelig Udtryksfuldhed den franske Musik skylder Hector Berlioz, da kan man ikke være i Tvivl om denne Musikers geniale Naturel. Men naar man ved Siden heraf maa erkende, at hans Frembringelser kun sjælden tilfredsstiller helt, at han kun undtagelsesvis formaar at holde sig paa Højde med sine poetiske og ophøjede Intentioner, og naar man ikke kan nægte, at hans Musik ofte er forceret og skruet, og at han for at følge sin ophidsede Fantasis Indskydelser ikke undgaar at blive uskøn, ja at miste Blikket for eller Evnen til de berettigede naturlige Forhold i Musiken (baade i melodisk og harmonisk Henseende), da vil man vel nærmest forme sin Dom om denne ejendommelige Musiker saa-

ledes, at han snarere gav Musiken geniale Impulser end tilførte den fuldtfærdige Kunstværker.

Fuldtfærdig Kunstner, og tilmed en af de genialeste, var Berlioz imidlertid paa et Punkt nemlig som Instrumentator. Han besad en ganske uforklarlig, ja fænomenal Begavelse paa dette Felt — ti maa det ikke kaldes et Fænomen, at den unge Provinsstudent, hvis musikalske Forkundskaber var saare beskedne og almindelige, og som næppe havde haft Lejlighed til at studere et stort Orkesters Virkemidler, allerede i sine første Værker ikke blot mestrede Orkestret fuldstændig, men vidste at tale et saa kraftigt, farverigt og fantasifuldt orkestralt Sprog, at den franske Musik, ja al Musik hidtil ingensinde havde kendt Magen dertil? I alle følgende Arbejder udviklede Berlioz dette sit Instrumentationsgeni, idet han arbejdede og omarbejdede dem med største Omsigt, Flid og Energi; og han opnaaede herved, at hans Musik, selv hvor den i sin Nøgenhed ikke er langt fra Trivialitet, fængsler ved den glimrende og opfindsomt udførte Iklædning. Men Berlioz's Instrumentation er ikke væsentlig Udslag af Beregning og snild Kombination, den er heller ikke som Meyerbeers Selvformaal, den er Udtryk for en orkestral Fantasi, som næppe nogen Musiker før Berlioz havde besiddet, og den bruges som et pragtfuldt Middel i Bestræbelserne for kunstnerisk at levendegøre og bringe til fuld Virkning de storslaaede Idéer, der foresvævede Berlioz. At Berlioz var sig bevidst, hvilken Magt han saaledes sad inde med, og at han — *poseur* som han var og forblev — undertiden lovlig overlegent og ensidigt draperede sig i denne sin Magtfuldkommenhed, skal ikke benægtes. Det hænder ogsaa i Berlioz's Instrumentation — som i hans Musik i det hele taget — at Smagen ikke ganske holder Trit med Fantasien. Dog dette kan ikke berøve ham hans Ære som Ny-Skaber paa dette Omraade.

Hvad Berlioz havde at sige Folk, var saa forunderligt og usædvanligt, saa ganske unaturligt, at han ikke kunde sige det saadan lige ud med simple, jævne Ord; han behøvede dertil et uhyre Apparat, en meget sammensat Maskine for ved Hjælp af en uendelig fint inddelt og paa det mangfoldigste tilrettelagt Mekanik at kundgøre det, som et almindeligt menneskeligt Organ umulig kunde udsige: just fordi det var noget helt umenneskeligt. Men dette kunde kun udføres ved et Vidunder af Mekanik og et saadant Vidunder er i Sandhed det Berliozske Orkester. Saaledes udtaler Rich. Wagner sig i *Oper und Drama* om sin store Kunstbroders geniale Orkestra-

tion — de to Kunstnere havde forøvrig mærkelig ringe gensidig Sympathi.

Det forunderlig nye, „umenneskelige“ eller overmenneskelige i Berlioz's Instrumentation føles mest umiddelbart og stærkest overfor den vældige Fantasi, hvormed han tager alle kendte og indtil da endnu ukendte instrumentale Midler i Brug og kombinerer Instrumenter, som man hidtil havde anset for ganske uforenelige, som Middel for sine storslaaet pathetiske, romantisk bisarre eller tøjlesløse Indskydelser. Eksempler herpaa findes rundt om i hans Frembringelser: i Blæseorkestrets Anvendelse i *Requiem,* i *dies iræ* i *Den fantastiske Symfoni*, (den kirkelige Melodi synges af 2 Ophikleider, Horn, Bassuner og Fagotter til Klokkeledsagelse, mens profane Fløjter, Oboer, Klarinetter og *pizzicato*-Violiner spottende omsvæver dem), i Fugaen i *Damnation de Faust* med dens Kor af Bratsch, Cello og Bas, Horn, Fagot og Tuba — i Mefistos Serenade, hvor Strygeorkestret er omskabt til en stor djævelsk Guitar — eller i den farvetindrende Ungarske Marsch.

Men Berlioz kender ogsaa andre Virkemidler. Han er Opfinder af saadanne Orkestervirtuosstykker som *Queen Mab* i *Romeo og Julie*, eller Sylfedansen i *Damnation de Faust*, hvor Orkestret er behandlet med en Ynde og Finhed, som var det hele et sart Drømmebilled, hvori Linjerne mere anes som flygtige Sølverspinds Traade, end de egentlig ere dragne tydelig op. Selv Mendelssohns Orkestersatser i samme Art er trods al Glans og Lethed haandgribelige i Forhold til de henaandede Berliozske. Og Mendelsohn var dog den eneste, der overhovedet her kunde kappes med Berlioz. Mellem disse to Yderpunkter, det vildt larmende og pompøse og det sarteste Aandspust mægter Berlioz's orkestrale Fantasi selvfølgelig mange Nyancer. Den skære Hvidhed, den „prærafaelistiske“ Klang, hvor Hovedvægten er lagt paa Strygekvartetten (i *L'enfance de Christ*), den varmt pulserende Lidenskab (i *Romeo og Julie*), det idylliske (i *den fantastiske Symfonis tredje Sats*), det lokalt farvede (i *Harold en Italie* eller i *L'enfance de Christ*: Dansen instrumenteret for 3 Fløjter og Harpe) — o. s. v. o. s. v. —

Berlioz har i sin Stræben efter at gøre Orkestret til det fulde Udtryk for sine Idéer ikke blot indført eller dog særlig udnyttet sjældnere Instrumenter som Engelsk Horn, Basklarinet og Ophikleide eller anvendt nye Effekter som Strygernes og Harpens Flageolettoner; hele Anvendelsen af Orkestret er i Grunden ny og ejendommelig,

ialtfald fyldigere og mere mangeartet end hos nogen hidtidig Komponist. Han anvender med dette Formaal for Øje en egen Vekslen og Sammenvæven af Stemmer og Rytmer. Hans Orkester er udpræget mangestemmigt og mangerytmet. Men gennem al Mangfoldigheden véd han med sin galliske Aand altid at bevare Klarheden og at optrække tydelig og præcist de Linjer, som det særlig kommer an paa. Han indfører ogsaa en ny Gruppeindeling i Orkestret, der bliver finere leddelt i mange mindre Grupper end hidtil kendt, og indenfor hver Gruppe, der saa at sige har faaet tildelt sit selvstændige Arbejde, leddeler han yderligere, i det han f. Eks. i *Sanctus* i *Requiem* deler Violinerne i otte Grupper, Bratscherne i fire og lader hver af disse Undergrupper virke for sig ved sine skiftende, de andres modstaaende Rytmer.

Meget af hvad Berlioz har skænket i sin Instrumentation, er efterhaanden blevet alle Musikeres Fælleseje og kan nu ikke virke med den overvældende Nyhed og Dristighed, som da det fremtraadte hos Berlioz; tildels er man vel ogsaa kommet noget bort fra Berlioz's Instrumentationsvis med den ofte overdrevne, virtuose Udnytten af det enkelte Instrument (i hvorvel f. Eks. en Rich. Strauss Orkester viser væsentlig den samme Type) og i Rich. Wagners Orkestration møder vi utvivlsomt mere harmonisk Renhed, fuldere og varmere Inderlighed end hos Berlioz. Men for atter at fremhæve dette — Berlioz's Genialitet som Orkestrator er uomtvistelig saavel som hans Betydning i denne Henseende for alle samtidige og senere Musikere, for Rich. Wagner som for Meyerbeer, for Verdi som for Boïto, for Gounod som for César Franck, for Nyrussere som for Nyfranskmænd.

Berlioz virkede vel som et enestaaende Meteor paa den franske Musiks Himmel. Men den romantiske Bevægelse fremkaldte dog endnu en ejendommelig Instrumentalkomponist, hvis Bestræbelser tildels gik i samme Retning som Berlioz's, men som rigtignok ikke var en saa ejendommelig og stærk Begavelse eller Personlighed. Det var Félicien David, hvis Navn særlig er knyttet til Ode-Symfonien *Le Désert.*

Félicien César David fødtes i Cadenet (Vancluse) den 13. April 1810. Fra Drengeaarene havde han dyrket Musik og blev allerede 1829 Korleder ved Frelserens Kirke i Aix. Trangen til grundigere Undervisning drev ham til Paris, hvor han som Konservatorieelev bl. a. fik Cherubinis og Fétis til Lærere. I

Paris kom han imidlertid ogsaa i Berøring med Saint-Simonisternes Samfund og grebes i saa høj Grad af deres religiøs-sociale Lære, at han ganske sluttede sig til dem og skrev sine fleste Kompositioner til Brug for deres Møder. 1833 forbød Regeringen denne Sekt, og David fulgte da en Afdeling deraf, som i Orienten vilde stifte et Saint-Simonistisk Samfund. Midler til Rejsen skaffede han navnlig ved undervejs at give Koncerter. Hele denne Plan strandede imidlertid, men den blev Anledning til, at David opholdt sig tre Aar i Ægypten, modtog stærke Indtryk af Orientens Natur og Musik, og, da han vendte tilbage til Paris, kunde medbringe en Samling orientalske Melodier, som han bearbejdede og udgav uden dog dermed at vække synderlig Opsigt. Han trak sig da tilbage paa Landet for der i Stilhed paa Grundlag af sine Indtryk fra Orienten bl. a. at udarbejde sit fornævnte store Arbejde Ode-Symfonien *Le désert*, der opførtes 1844 og med et Slag gjorde sin Komponist til en berømt Mand i Paris. — I Forhold til dette Arbejde formaaede intet af Davids følgende Arbejder at slaa igennem; hverken Oratoriet *Moses paa Sinai*, de følgende Odesymfonier *Colombus* og *Eden*, Symfonien i *F.dur* eller Strygekvartetterne *(Les quatre saisons)*: noget større Lykke gjorde nogle af Davids Operaforsøg navnlig *La perle de Brasil* og *Lalla Roukh*. — Félicien David blev 1869 Berlioz's Efterfolger som Bibliothekar ved Konservatoriet og indtog ligeledes dennes Sæde i Akademiet. Han døde den 29. August 1876.

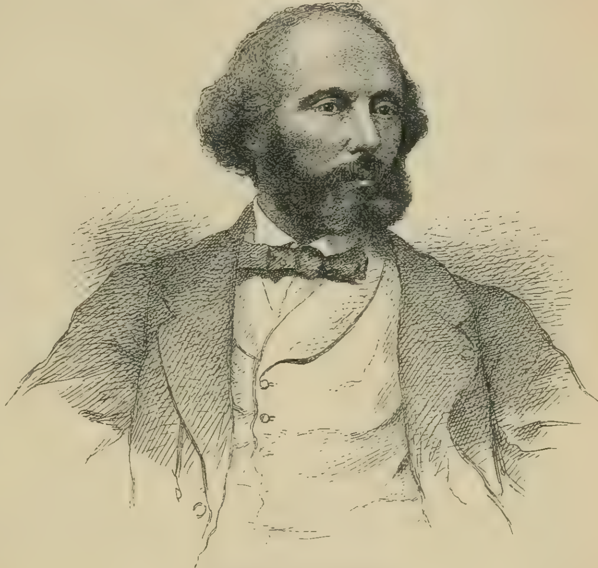


Fig. 152. Filicien David.

Félicien David var ikke blot en mindre storslaaet, men ogsaa en væsentlig anden Kunstnertype end Berlioz, selv om der var noget beslægtet mellem dem. David var mere tilbagetrukken, mindre oprørsk eller kamplysten, han søgte tværtimod Stilhed for at drømme og i Fantasien at genopleve de mangfoldige og betagende Indtryk fra Orienten. Det var mere Naturbilleder end „litterære“ Billeder, der inspirerede ham. Det lidenskabelige laa ham temmelig fjærnt, og hans melodiske Idéer tog ikke den pathetiske Flugt som Berlioz's, hans Harmonik er — maaske som Følge af hans Stræben efter

Klarhed — ofte lovlig „tynd“, men i virtuosmæssig Behandling af Orkesteret, i Farverigdom i Skildringen mødes han med sin berømtere Samtidige. Hans Hovedværk *Ørken-Symfonien* er et musikalsk Udslag af den Retning i Romantiken, der vendte sig mod Østerlandene og søgte kunstnerisk at udnytte deres Poesi (Victor Hugo, Gautier, Decamps, Vernet). Den er en ejendommelig virkende Komposition, i hvilken Kor- og Orkestersatser veksler — en Form, der stadig er yndet i Frankrig, men andetsteds lidet benyttet — i klare om end maaske lidt overfladiske, mere drømmende farvemættede end energiske Billeder gengives Ørkenens Stilhed, den brogede Karavanes Marsch, Uvejret, orientalske Danse, den natlige Hvile og Solopgangen. I Ørkensymfonien fandtes den første betydeligere Anvendelse af musikalsk østerlandsk Kolorit — ikke mindst i Dansene — den, der senere er blevet brugt, og misbrugt Gang efter Gang. Med sin Mangel paa dybere Indhold og paa sikker kunstnerisk Holdning kunde Symfonien dog ikke paaregne noget langt Liv; udenfor Frankrig høres den nu vistnok ikke mere og selv i Frankrig kun sjældent.

TOLVTE KAPITEL.

Tysk Instrumentalmusik — Rob. Schumann og Felix Mendelssohn-Bartholdy — Deres Skole og Efterfølgere.

Naar man fra Klassikernes Periode, og da navnlig fra dens Kulmination i Beethovens Kunst, kommer til de instrumentale Romantikere, til den Periode, der betegnes med Navnene Mendelssohn og Schumann, da kan man visselig ikke frigøre sig for en Følelse af at gaa fra det større til det mindre. Man kommer fra den klare Bjærgluft til Dalenes disede Luftlag, fra de mægtige Udsyn paa Bjærgets Top til Skove og Parker, romantiske og sirlige, men begrænsede; ja man maa undertiden istedenfor den befriende Naturfriskhed nøjes med en hyggelig — borgerlig, men lidt indestængt — Plads „ved Kaminen".

Uden Billeder vil dette sige, at Personlighederne bliver mindre betydelige og mindre vidtskuende, Ideerne taber i Magt og Dybde og i fantasifuldt Mod, Kunsten i Marv og Kraft; der søges ikke saa langt ned, der sættes ikke saa høje Maal, og der voves ikke saa store Værdier. Det skønnes tydelig, at Geniernes Periode er til Ende; og den næste Periode, der tilhører Talenterne, maa da ganske naturlig føles som et Tilbageskridt.

Saaledes set bliver man imidlertid meget let uretfærdig mod Perioden Mendelssohn-Schumann — og faktisk er man blevet det. Efter en overdreven Dyrkelse af disse to Kunstnere omkring Aarhundredets Midte er fulgt en Reaktion, der afgjort undervurderer deres Betydning, fordi den ikke har haft Syn for deres historiske Stilling. For at faa det rette Blik for disse Musikeres Betydning maa man betragte deres Plads i den tyske Musiks Udvikling.

Den Gang Mendelssohn og Schumann optraadte, levede man i Tyskland paa Epigonerne efter de ældre Klassikere, Haydns, Mozarts og den første Beethovens Efterlignere. Som vi har set det, var de senere Beethovenske Værker lidet forstaaede, de seneste overhovedet

ganske ubegribelige for det store Publikum, anfægtede af Kritik og Musikere og ikke spillede udenfor den By, hvor Beethoven selv levede og fremførte dem. Af Schuberts Arbejder kendtes kun en lille Brøkdel af Sangene, nogen dybere Interesse for denne Kunstner var ikke vakt, endsige da, at hans Musik hidtil havde sat sig nogetsomhelst mærkbart Spor i Samtidens Musik. Og ligesom man stod uforstaaende overfor Beethoven, ligegyldig overseende overfor Schubert, saaledes havde man ganske glemt den bedste ældre Kunst. Seb. Bach, der dog betød meget for Beethovens Udvikling, eksisterede knap for den Periode, der fulgte efter — eller han opfattedes kun som en tør musikalsk Regnemester.

Den Kraft og Stræben efter Nyt, som den tyske Musik endnu besad, var efter Klassikernes Tid ene rettet mod Operaen. Her havde den spirende Romantik givet sig geniale Udtryk i Webers Operaer, og i hans Fodspor var den talentfulde Marschner fulgt. Men paa Instrumentalmusikens Omraade var der Øde og Tomhed. I Koncertsalene herskede den ferskeste Efterklassicitet, det fadeste Virtuosvæsen bredte sig, ja den rene Dilettantisme kunde finde Plads der.

Da Beethoven døde i Aaret 1827, skriver Ambros (*Culturhistorische Bilder* p. 52), stod det langtfra haabefuldt til med den tyske Musik. Wien tilsatte i sin Begejstring for Rossini sin Stilling som Tysklands musikalske Hovedstad, hvilken den havde hævdet med Ære i et Halvthundredaar. Man vænnede sig mere og mere til at gøre Musik til Genstand for en ganske tankeløs Sansenydelse og efterhaanden opstod der i Dilettanternes Kreds hin Opposition, som saa hæftig skændte over og angreb enhver alvorlig Retning i Musiken, fordi en saadan Retning stiller Krav til Tilhørerne og derfor maatte være hine tankeløst Nydende meget ubekvem. Klavermusiken gav sig ikke mere i Lag med Sonaten og lignende Former .... den eneste, i hvilken den endnu turde vise sig, var de aandløse efter en Skabelon tilskaarne Variationer, af hvilke Czerny og Herz — den Gang Dagens Helte — sendte hele Legioner ud i Verden. —

Man kan lettelig faa et Billede af Instrumentalmusikens Tilstand og Kaar paa denne Tid, naar man blader i Schumanns „Samlede Skrifter om Musik og Musikere" og ser, hvilke Navne, der ved Siden af Klassikernes hyppigst møder En. Der er kun faa deraf, der endnu har Klang og da ikke mest formedelst deres Fortjænester som Instrumentalkomponister, saasom Marschner, Lœwe og Spohr (alle omtalte andetsteds i dette Værk), dernæst er der en Mængde

„Kapelmestermusikere“, saasom Kalliwoda[1]), Reissiger, Schneider[2]), Lindpaintner[3]), Onslow[4]) og Fesca[5]) endvidere nogle „nye“ Mænd, til hvilke Schumann sætter en Del Lid, men som af ydre eller indre Grunde ikke opfyldte Forventningerne, saaledes Nobert Burgmüller, der døde ganske ung, og Hirschbach, og endelig er der en Original som Boehner, Forbilledet for Hoffmann Kreisler og et Par virkelige, men ikke stærke Begavelser som Fr. Lachner[6]) og Bernh. Klein[7]). Dette er den beskedne Høst af tyske Musikere, der fremtraadte i denne Periode, ved Siden deraf træffer vi Side efter Side de yndede Virtuosers Navne: Kalkbrenner, Döhler,

[1]) Kalliwoda, en Bøhmer. 1801—1866, var en dygtig Violinspiller, skrev en hel Del Symfonier, Ouverturer, Violinkoncerter, oftest i ret populær Stil. Sangen *Das Deutsche Lied* vandt stor Udbredelse.

[2]) Fr. Schneider, 1786—1853, var Kapelmester i Dessau og udfoldede her en stor og dygtig Virksomhed som Orkesterleder og Lærer for Kirkekoret og i en Musikskole, der grundedes af ham selv. Vidnesbyrd om Schneiders Ry er den Omstændighed, at han Aar efter Aar ledede store tyske Musikfester (fra 1824—47). Af hans Kompositioner var Oratorierne mest yndede og blandt disse atter navnlig *Das Weltgericht*.

[3]) Lindpaintner, 1791—1856, var Kapelmester i Stuttgart, en meget anset Orkesterdirigent (Schumann benævner ham [i *Jugendbriefe*] en af Tysklands bedste) og Komponist af Operaer i Webersk Kapelmesterstil (*Faust*).

[4]) George Onslow, 1784—1852, var født i Frankrig, men af engelsk Familie; en Del af sin Ungdom tilbragte han i London, hvor bl. a. Dussek og Cramer var hans Lærere i Klaverspil. Siden tog han fast Ophold i Frankrig, var ivrig optaget af at komponere og nød et betydeligt Ry i Paris navnlig i Dilettantkredse. Saavel hans talrige Kammermusikværker som hans Symfonier og Sangspil er nu omtrent helt gaaede i Glemme.

[5]) Friederich Ernst Fesca, 1789—1826, var Violonist i Hofkapellet i Karlsruhe; navnlig hans Kvartetter blev meget udbredte og skaffede Fesca stor Yndest, ogsaa særlig blandt Dilettanter. Hans Søn Alexander (1820—49) nævnes ogsaa i Schumanns Skrifter som Klaver- og Sangkomponist.

[6]) Franz Lachner, 1803—1890, tilhørte en anset Musikerfamilie (ogsaa Brødrene Ignaz (1807—95) og Vincenz havde et vist Ry) og beklædte Kapelmesterstillinger i Wien, Mannheim og navnlig i München, hvor han virkede fra 1836 til 1868, da den begyndende Wagnerske Bevægelse, for hvilken Lachner manglede al Forstaaelse, foranledigede ham til at tage Afsked. Lachner var en meget kundskabsrig og fint uddannet Musiker af en klassisk Type, dog under Opholdet i Wien en Del paavirket af sin Ven, Franz Schuberts romantiske Kunst. Højst sættes hans Orkestersuiter, hans Orgelkompositioner og en Del af hans Sange. I kontrapunktisk og harmonisk Henseende frembyder hans Arbejder endnu megen Interesse.

[7]) Bernhard Klein, 1793—1832, var Musikdirektør og Sanglærer ved Berlins Universitet og nød megen Anseelse som Komponist af Oratorier og andre Kirkeværker (saaledes navnlig Motetter for Mandsstemmer) og af Sange.

Henry Herz, Thalberg, Moscheles og endnu flere og ringere. Midt i denne musikalske Ødemark er det nu hine to Musikeres uvisnelige Fortjæneste at have skabt nyt og tildels ejendommeligt Liv. De har gjort dette dels ved deres egne Frembringelser, der hævede sig højt over det Plan, som de citerede Navne betegner, dels ved at genfremdrage de glemte Musikeres Storværker eller ved at bidrage til Forstaaelsen og Værdsættelsen af dem, der vel spilledes, men ikke skattedes som de fortjente det. Mendelssohn har, som vi skal se det, i denne Henseende virket mere praktisk, Schumann mere teoretisk gennem sine Skrifter. Og ligesom man skylder de literære Romantikere Genopdagelsen af mangt et Digterværk, saaledes skylder man disse Musikens Romantikere Fremdragelsen af Bach, hvis *Matthæus-Passion* Mendelssohn opfører (1829), og hvis Navn Schumann lovsynger i sine Musik-Artikler paa en Tid, da næsten ingen Tone af ham hørtes offentlig. Ja, Schumann opfordrer til en samlet Udgave af Bachs Værker, en Tanke, som Beethoven alt havde udkastet, men som først vore Dage har set virkeliggjort. Og ligesom Bach saaledes opdagede Mendelssohn og Schumann Franz Schubert, og de fastslog, hvor højt den senere Beethoven burde værdsættes, og delvis i alt Fald hvorledes han burde opfattes.

Vistnok betegner deres Periode kun en Overgangstid — en Lavning mellem to Højdedrag — men dette Mellemled var umisteligt i Udviklingen.

Som Komponister har de to Kunstnere ikke Maal med Klassikerne — Mendelssohn ikke med Mozart, Schumann ikke med Beethoven. Det er næsten overflødigt at sige det. Men de har sat Kunstkravene op i Forhold til deres Tid; de har stræbt at bygge videre paa deres store Forbilleders Grundlag, de har villet en Kunstens Genfødelse ogsaa gennem deres egne Frembringelser, og de har naaet det. Endelig blev de som tro Udtryk for den Tidsaand, under hvis Paavirkning de levede og virkede — efter den Weberske Opera-Romantik — Repræsentanter for den romantiske Instrumentalmusik, og de var forsaavidt mere „rene“ Romantikere (navnlig Schumann), som de var det efter mere bevidst Refleksion, og som de i Instrumentalværkerne kunde give deres Kunstner-Stræben nok saa frit og uhindret Løb som i den mere traditionelle og formbundne Opera eller i Sangspillet.

Robert Alexander Schumann[1]) fødtes d. 8. Juni 1810 i den lille Provinsby Zwickau i Sachsen i en Familie, der hidtil ikke havde gjort sig bemærket i kunstnerisk, navnlig ikke heller i musikalsk Henseende. Hans Fader, der var en dygtig Boghandler, besad imidlertid betydelig litterær Ævne, og var derhos en livlig og modtagelig Aand, paa hvem f. Eks. Youngs Værker havde gjort et saadant Indtryk, at han „undertiden var nærved at blive vanvittig derover“. Hans litterære Interesse — desværre ogsaa hans Disposition til Sindssyge — nedarvedes paa hans berømte Søn. Denne var Familiens Yngste og betragtedes fra Barndommen af som dens „Lys“. Der blev da sørget for, at hans digteriske og musikalske Anlæg, der tidlig viste sig, fik tilbørlig Røgt og Pleje. Af Byens ansete Musiklærer, den gamle Organist Kuntsch, førtes Robert hurtig saavidt, som denne kunde føre ham. Han var allerede en dreven Klaver- og Cellospiller og havde begyndt Kompositionsforsøg, da han ni Aar gammel under et Ophold med sin Moder i Karlsbad fik Moscheles at høre, hvilket satte hans Sind i stærk Bevægelse og gav ham et ganske nyt Maal at stræbe henimod. Ved Siden af Musiken maatte Robert Schumann imidlertid passe de boglige Studier, og for egen Regning søgte han i den rige Skat af Litteraturens Mesterværker, som hans Faders Boglade indeholdt, Næring for sin Aand, der ungdommelig var opfyldt af den højeste Stræben og særligt fandt Tilfredsstillelse i Shakespeares, Goethes, Schillers, Byrons og — Jean Pauls Digtninger. — At det dog var Meningen, at Musiken skulde være Hovedsagen for ham, fremgik af, at hans Fader (1817) søgte at formaa Dresdner-Kapelmesteren Carl Maria von Weber til at overtage hans Uddannelse. Weber synes at have været villig dertil, men af ubekendte Grunde blev Planen ikke realiseret. — Begejstring for Naturskønheder, fin Sans for og Forstand paa Malerier, opofrende Venskab og let vakt Hengivenhed overfor ligestemte „skønne“ Sjæle, Følelsessvælgeri og Fantasteri, vildt Overmod og geniale Indfald, det er de mest fremtrædende Karakterer hos den unge Schumann (Reimann).

Knap to Aar efter sin Faders Død (1826) blev Robert Schumann med al Glans Student og valgte efter sin Moders Ønske Retsvidenskaben til sit Fagstudium. Han gik dertil uden Lyst og han traadte i det Hele ud i Livet uden synderlig Sikkerhed paa sig selv, paa sine Ævner og sine Maal. Der var i denne unge Students Sjæleliv allerede tydelig udtalt den Spaltning mellem indadvendt, lidt sentimentalt Drømmeri og frisk Livsmod, der er saa betegnende for den senere Kunstner.

Ved Leipziger Universitetet skulde Schumann studere sin Jura; isteden derfor førte han i de følgende Aar et mærkeligt, ægte romantisk sværmende, vegeterende og vagabonderende Liv, for hvilket Retsstudiet kun var et Skalkeskjul. Naar han selv skriver, at han læste Jura „saa meget som Pligten bød og intet videre,“ — da er det sikkert den allervelvilligste Udlæggelse af et frit Studenterliv, der hengik med i Forening med ligesindede at læse og sværme for Jean Paul, at valfarte til de Steder, hvor denne Poet havde levet og hvor han laa begravet; at besøge Heinrich Heine i München og at svælge i denne Bys Kunstskatte og i Naturens Herlighed. Jean Paul-Sværmeriet, der endnu længe skulde beherske Schumann, fremgaar tydelig nok af Brevene fra disse Ungdoms-

[1]) De vigtigste Biografier af Schumann er forfattede af Wasielewski (1857, 3. Udg. 1880) Spitta (1862), Reissmann (1865), Erler („Sch.s Leben aus seinen Briefen“, 1887) og H. Reimann (1887), jfr. ogsaa Sch.s „*Jugendbriefe*“, udg. af Clara Schumann og Jansen *Sch.s Briefe* (1886) og *Die Davidbündler* (1883).

aar[1]). En musikalsk Afgud fandt Schumann samtidig i Schubert, dennes store *Trio* lærte han at kende, og den syntes ham som en ny Tonekunstens Aabenbaring. „Naar jeg spiller Schubert, da er det, som om jeg læste en Roman af Jean Paul sat i Musik,“ skriver han (i „Jugendbriefe“). Selv komponerede han ivrig og tog derhos Undervisning i Klaverspil hos Friederich Wieck; allerede da gjorde Wiecks Datter Clara et stærkt Indtryk paa Schumann. „En skøn, munter, from og glad Sjæl havde fængslet min; det har kostet Kampe, men nu



Fig. 153. Ungdomsbillede af R. Schumann, efter Daguerrotypi.

er det forbi, og jeg staar stærk og modig med undertrykte Taarer og ser forhaabningsfuld og modig frem mod mit Heidelberger Blomsterliv.“ (Af et Brev til Vennen Rosen). Til Heidelberg drog Schumann nemlig nu for at „fortsætte Studierne“. I Virkeligheden vidste han vistnok allerede, at der ikke vilde blive noget deraf; han var næppe i Tvivl om, at Musiken var hans rette Kald. Og det var sikkert kun Schumanns bløde, ubeslutsomme Naturel, der var Skyld i, at han endnu udsatte at tage den afgørende Bestemmelse. Maaske dog ogsaa Ud-

[1]) I et Ungdomsbrev skriver Sch. saaledes: „Hvis hele Verden læste Jean Paul, saa vilde den bestemt blive bedre, men ulykkeligere. Mig har han ofte bragt Vanvidet nær. Men Fredens Regnbue svæver altid blidt over alle Taarer . . . .“

sigten til et skønt og frit Liv i Heidelberg fristede ham. Ikke det egentlige Studenterliv, ti i dette tog Schumann ingensinde synderlig Del, men et poetiserende romantisk Liv i de skønne Naturomgivelser og i de ikke saa fjernt liggende romantiske Lande: Italien og Schweiz. Derhen gjorde Schumann nemlig et Par Rejser, der i høj Grad forfriskede og berigede hans Aand og som kun formørkedes derved, at de maatte afkortes, da Pengene hurtig slap op, ti Schumann holdt nok af at leve og rejse som „flotter Bursch".

I Heidelberg gjorde Schumann sig bekendt som udmærket Klaverspiller og vakte i denne Egenskab sin juridiske Professor, Musikforfatteren Thibauts[1]) Opmærksomhed. Maaske var det Agtelsen for denne udmærkede Mand, der foranledigede Schumann til at gøre et sidste fortvivlet Forsøg med Juraen. Snarere var det dog vel Følelsen af, at den endelige Afgørelse nu maatte træffes; Vandreaarene maatte være forbi og Arbejdet for Livet begynde. Men i den „isnende Jura" var ingen Trøst at finde. Selve Thibaut erklærede, at „af Schumann blev der aldrig nogen Amtmand". Saa skrev denne da et udførligt Brev til sin Moder i Zwikau og bad om at maatte opgive Retsvidenskaben for Musiken.

Den stilfærdige provinsielle Moder forfærdedes og turde ingen Beslutning tage, men fandt paa at spørge Wieck til Raads. Raadet gik — under mange pedantiske Forbehold — ud paa, at Robert havde et saa betydeligt Talent, at det kunde forsvares at lade ham „probere" seks Maaneder hos Wieck. Schumann var henrykt og lettet ved denne Afgørelse. Han var endnu kun tyve Aar, og dersom Prøven ikke faldt heldigt ud, var da blot det halve Aar spildt, han kunde saa vende tilbage til Juraen og tage sin Eksamen paa et Aar. Som bekendt skulde han ikke faa mere med Juraen at bestille.

I det Brev til hans Moder, hvori Schumann fremsætter sit Ønske om at blive Musiker, skriver han meget beskedent om sine Komponistmuligheder: „Af og til har jeg ogsaa nogen Fantasi og maaske Anlæg til selv at skabe noget. — Det var nemlig den Gang Schumanns Tanke at uddanne sig til Klavervirtuos, flygtig havde han endog tænkt paa en Koncertrejse til Amerika. Med denne Tanke kom han altsaa til Leipzig for paany at studere under Fr. Wieck, men et ulykkeligt Eksperiment, som Schumann indlod sig paa for at give sin højre Haand Smidighed, lammede dens fjerde Finger, ja en Tidlang hele Haanden. Alle Virtuosplaner maatte da opgives, men Musikerfremtiden vilde Schumann nu ikke mere give Slip paa. Han valgte sig Heinrich Dorn (1804—92) til Kompositionslærer, men for regelmæssige Studier var den unge Romantiker ikke anlagt, han beklager selv i et flere Aar senere Brev til Dorn, at han ofte er ked over, at han dog den Gang havde lært altfor uordentlig, men tilføjer iøvrig, at han alligevel har lært mere, end Dorn vistnok troede. At han ikke heller veg tilbage for store Opgaver fremgaar af, at han 1832 lod opføre en Symfoni i Zwickau ved en Koncert, ved hvilken Clara Wieck medvirkede. Dog denne Symfoni offentliggjorde han ikke; derimod udgav han, der nu paa egen Haand drev ihærdige kontrapunktiske Studier og navnlig kastede sig over Bachs *Wohltemperirtes Klavier* „hans daglige Brød" — nogle tildels tidligere kompone-

[1]) Anton Fr. Justus Thibaut (1774—1840), var Retslærd, men ved Siden deraf i høj Grad musikinteresseret, han samlede et righoldigt Musikbibliotek og udgav 1825 et Skrift: *Über Reinheit der Tonekunst*, der vakte megen Opmærksomhed. Schumann skriver til sin Moder om ham: „Du gør dig intet Begreb om hans Vid, Skarpsind, hans Følelse, rene Kunstsans, Elskværdighed, sjældne Veltalenhed og Omsigt i alle Henseender." I Sch.s *Musikalske Hus- og Leveregler* staar: En smuk Bog om Musik er Thibauts *Tonekunstens Renhed*. Læs den ofte, naar du bliver ældre.

rede Klaverstykker: *Variationer over Navnet Abegg*, tilegnede den fingerede Komtesse Pouline v. Abegg, op. 1 og *Papillons* op. 2, udkastede allerede i Heidelberger Dagene og efter Schumanns egne Udtalelser inspirerede af det næstsidste Kapitel (en Balscene) af Jean Pouls *Flegeljahre*; op. 1 viste ingen sikker Stil, men et godt Kendskab til Klaveret; op. 2 bares af en Jean Pauls Følsomhed og viste i sin musikalske Oprindelse tilbage til Fr. Schubert. Andre Arbejder havde Schumann endnu i Gang, da han med nogle Ligesindede fattede Planen til Udgivelsen af en ny Musiktidende, et Oppositionsblad, der direkte skulde have til Formaal at bekæmpe „Filistrene".

Der var indre og ydre Foranledninger nok til dette Skridt. Først og fremmest Schumanns ungdommelige Vrede over de (foran skildrede) triste musikalske Forhold, navnlig over Klaverspillets og Klaverkompositionernes Forfald. Dernæst den triste Erfaring Schumann gjorde, da han flammende af Begejstring over Bekendtskabet med Chopins *Don Juan Variationer* (op. 2) havde skrevet en Artikel derom for *Allgemeine musikalische Zeitung*, der redigeredes af den gamle konservative Musiker Fink[1]). Denne indledede nemlig Anmeldelsen med nogle bittersøde Reservationer og bragte senere en (anonym) nedrakkende Kritik af samme Opus. Endvidere Schumanns Forelskelse i Ernestine von Fricken, en ung Dame fra Asch (i Bøhmen), med hvem Schumann en Tidlang var forlovet[2]), og i hvis Øjne han gerne vilde staa som den, der udførte en stor Bedrift, og endelig Samlivet med en Kreds af Venner, der samledes om Schumann i *Kaffébaum* — „hver Aften og ligesom tilfældig — til Udveksling af Tanker om den Kunst, der var for dem Livsens Spise og Drikke Musiken". I denne Kreds var Schumann den ledende Aand, uagtet de ydre Betingelser herfor fattedes ham i høj Grad — hans Tavshed var jo næsten en Legende — og en smuk Dag udgik fra ham Parolen: Lad os ikke se uvirksomme til; tag fat, saa at det kan blive bedre og Kunstens Poesi atter kan komme til Ære.

Saaledes stiftedes da 1834 *Neue Zeitschrift für Musik* med Schumann, Wieck, Jul. Knorr og Ludvig Schunke (1810—1834) som Ledere. Dette nye musik.-litteraere Foretagende skulde faa en Betydning for Tysklands Musiklivs Udvikling, der ikke let kan overvurderes. Det vilde ikke blot afløse de hidtidige ensidige pedantiske eller dilettantiske Musikblade, men det vilde bevidst kæmpe for en Højnen af Tonekunsten. Det skulde „anerkende den ældre Tid, bekæmpe den nærmest forudgangne som en ukunstnerisk og forberede den kommende som en ny poetisk. Nye Gudebilleder skulde opstilles, udenlandske Afgudsbilleder (Rossini?) skulde omstyrtes ... Idealet var et stort Kunstbroderskab til Forherligelse af tysk dybsindig Kunst." Og Programmet lød paa Kamp: „man

[1]) Gottfried Wilh. Fink (1783—1846) var oprindelig Teolog og beskæftigede sig særlig med Børneopdragelse; fra 1827—1841 var han Redaktør af *Allgem. Musik Zeitung*; 1842 blev han Musikdirektør ved Leipziger Universitetet. Han var som Komponist og Skribent („Geschichte der Oper", „Musikalische Kompositionslehre") flittig og samvittighedsfuld, men tør og uoriginal.

[2]) Se Prochazka: *Arpeggien* p. 107 ff.

skulde slaa Filistrene til Jorden, de musikalske saavel som de andre. Det er Krig, vi har behov." Dog ikke alene Filistrene vilde man til Livs, Kampen gjaldt ogsaa de lidet kyndige Dilettant-Enthusiaster, *Beethovenianere*, *Händelianere* og alle andre *anere*. Og endnu mere end mod disse skulde Krigen føres mod Virtuoserne, der nedværdigede Kunsten i Koncertsalene med deres udvortes Kunstlerier og ødelagde Smagen i Hjemmene med deres fade Kompositioner. Idealet var her: en Formæling af Komponist og Virtuos i Kunstnerpersonligheden.

Schumann var vel den, der ydede de fleste og vægtigste Bidrag til Tidsskriftet[1]), og det var hans romantiske Temperament en Tilfredsstillelse at omgive sin Skribentvirksomhed med et vist mystisk Skær, der tillige øgede Publikums Interesse for Tidsskriftet. Han fingerede, at de af ham forfattede Artikler udgik fra et hemmelighedsfuldt (i Virkeligheden fingeret) *Davidsbund* (Navnet taget fra: David mod Filistrene), og han optraadte selv under to — eller rettere tre — forskellige Navne, der udgaves for at være forskellige *Davidsbündler*, men af Schumann betragtedes som Udtryk for forskellige Sider af hans Naturel: den „sartbestrengede" *Eusebius*, en blød Yngling, der beskeden holder sig i Baggrunden, og *Florestan*, en brusende, overmodig Oprører, ofte fuld af sære Indfald og derhos Repræsentant for Humoren og den jævne Bravhed i Schumanns Naturel. Ved Siden af disse to optræder en Gang imellem *Raro* — den sjældne — Formidleren mellem de to Ydrestandpunkter, den modne Mands klare Forstand. Eusebius og Florestan menes at have Forbilleder i Tvillingbrødrene *Walt* og *Vult* i Jeans Pauls *Flegeljahre*.

Studiet af Schumanns Skrifter kan ikke noksom anbefales enhver Musikinteresseret. Ikke blot strømmer der ud fra dem en ophøjet Følelse for Kunstens Værdi og en ægte Begejstring for den store klassiske Musik, ikke blot præges de af en mild og hensynsfuld Tone overfor den samtidige Kunst, der viser en hæderlig Stræben, men de ere baarne af en indtagende og original litterær Ævne, som kun sjælden findes hos Musikere, og i Kraft af hvilken de besidder deres ejendommelige Stil, snart yndefuld, snart vittig, snart atter voldsomt bekæmpende. Paavirkningen fra Jean Paul var kendeligst i de første Aargange, og det er unægteligt, at en vis *überschwänglich* Tone gør Læsningen af disse første Artikler noget besværlig og Udbyttet forholdsvis ringere, men mere og mere

[1]) Blandt andre kendte og fremragende Medarbejdere skal nævnes: Gripenkerl, Stephen Heller, Marx, Weiszmann, Dorn, Mangold m. fl.

klarer Tanken og Stilen sig i de følgende Aar. Man sammenligne i den Henseende Forskellen i Tonen mellem *Dank- und Dichtbüchlein* (i første Bind) og *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (i det sidste).

Schumanns Skrifter, der i Musiklitteraturen indtager en Plads mellem E. T. A. Hoffmanns og Rich. Wagners Musikskrifter, er i det hele og store mere poetiserende og populært anskueliggørende end egentlig analytisk-kritiserende[1]). De bæres ikke heller af saa betydelige filosofiske og æstetiske Grundanskuelser som Rich. Wagners[2]), og det kan ikke nægtes, at der i Dommene er nogen Svingning at paapege, saaledes f. Eks. i Bedømmelsen af Berlioz' Kunst. Dog dette berører ikke deres historiske Betydning og kun uvæsentlig deres absolute Værd. Som deres store Fortjæneste maa det endnu fremhæves, at Schumann altid var parat til at slaa til Lyd for ny opdukkende Kunstnerbegavelser og Retninger; her viste han en blandt Musikere ikke almindelig Forstaaelse og Aandsbevægelighed, og han satte aabenbart en Ære i at være i Besiddelse af Sporsans paa dette Omraade. Utvivlsomt aabnede Schumann den tyske Musikverden for Kunstnere som Berlioz og Chopin (her i Forening med Clara Wieck), og bekendt er hans tidlige Bebudelse af Niels W. Gades og Johannes Brahms' store Fremtid.

Artiklen om Brahms, *Neue Bahnen*, skreves dog først 1853, d. v. s. adskillige Aar efterat Schumann havde opgivet sin egentlige musiklitteræere Virksomhed. Denne bortfaldt i det væsentlige, da han i 1844 ophørte med at redigere *Neue Zeitschrift für Musik*, hvilket da gik over til Franz Brendels Redaktion.

Schumann selv var ikke blind for, at hans Kritiker- og Skribentgærning var et betydningsfuldt Rygstød for ham som Komponist. Forlæggere og andre Musikere tog ganske naturligt et større Hensyn til Tidsskrift-Redaktøren, end de vilde have taget til den unge søgende Musiker. Dog dette maa ikke opfattes, som om Schumann i nogen Henseende misbrugte sin Stilling; saadant vilde have været hans lidet beregnende, bundhæderlige Karakter umuligt. Og i Virkeligheden varede det endnu flere Aar, inden han naaede at slaa igennem som Komponist.

[1]) I Afhandlingen: *Ueber einige mutmasslich korrumpierte Stellen in Bachs, Mozarts und Beethovens Werken* anviser Schumann dog en vistnok hidtil ubetraadt Vej: den musikfilologiske Tekstkritik.

[2]) Jfr. saaledes den ret tynde og overfladiske Afhandling: *Ueber das Komische in der Musik.*

Han udgav i disse og følgende Aar endnu én Række Klaverkompositioner, idet Arbejdet paa Symfonien og paa andre større Kompositioner opgaves. De vigtigste af disse Klaverkompositioner er (efter Tidsfølgen) *Intermezzi* (op. 4), *Impromptus* over et Thema af Clara Wieck (op. 5), *Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes* (op. 9) *Grande Sonate* Nr. 1 (*fis-mol*), Sonate Nr. 2 (*g-moll*), *Concert sans orchestre*[1]) (op. 14), *Fantasi for Pianoforte* (*C-dur* op. 17), *Fantasistykker* (op. 12), *Die Davidsbündler* (op. 6), *Kinderscenen* (op. 15), *Kreisleriana* (op. 16), *Novelletten* (op. 21), *Nachtstücke* (op. 23) og *Faschingschwank* (op. 26). Endvidere en Del af de Smaastykker, der senere optoges i *Albumblätter* (op. 124) samt de mere eller mindre klavertekniske Formaals tjænende *Studier* (op. 3) og *Etuder* (op. 10) efter Paganinis *Caprices*, *Toccata* (op. 7) og *Etudes symphoniques en forme de Variations* (op. 13).

I alle disse Klaverkompositioner kommer Schumanns Ungdomspersonlighed ganske ubundet til Orde. Det er Musik, i hvilken det gærer og bryder, der er deri en Trang til at sige noget Nyt, en oppositionel Trods mod det Overleverede, en romantisk-fantastisk Stræben mod nye ungdommelige Idealer. Men der er ved Siden deraf en Del Uklarhed, en Brist i den tekniske Formaaen, der vanskeliggør det for Komponisten at faa sagt alt, hvad der ligger ham paa Hjærte, eller at faa det, han vil sige, udvortes formet saaledes, at det let meddeler sig til andre. Der er meget higende, søgende og meget famlende ogsaa. Hvad der til alle Tider vil interessere ved disse Kompositioner — hvis indbyrdes Værdi og Modenhedsgrad iøvrig er forskellig — er det rige Følelsesliv, der ligger bagved; Gemyttet bølger gennem alle Kompositioner, snart taarnende sig op til en vis patetisk Exaltation, snart glidende ud i — ægte Jean Paulsk — Begrædelighed og snart hyggelig nynnende i brav Trohjærtethed. Disse *gemüthvolle* Værker er i det hele saa udpræget tyske, at andre end Schumanns Landsmænd maaske vanskelig kan komme i det allerinderligste Forhold til dem.

I sine Skrifter kæmpede Schumann vældigt mod Tidens ferske Virtuoskultus. Og i Virkeligheden gør han det ogsaa i disse sine Klaverkompositioner; han, der var et afgjort Klavertalent, hvem kun ulykkelige Forhold stoppede i Udviklingen, har et nøje Kendskab til Klaverteknikken, og han udfolder det af Hjærtens Lyst i

[1]) I Virkeligheden en Sonate, og senere ogsaa betegnet saaledes, men af Forlæggerhensyn udgivet under Titlen Concert.

disse Kompositioner, men han omlægger Vanskelighederne og viser, at den tekniske Kunnen kun bør benyttes som Støtte for det poetiske Indhold. Hans Musik kræver ikke den brillante Teknik, som en Henri Herz besad, den kræver en anden Teknik og en ganske anden Kunstnerpersonlighed som Fortolker. Den er rig at øse af for en Klaverspiller, men sjelden egentlig taknemmelig.

Schumann kaldte selv i sine senere Aar disse Kompositioner, i hvilke en ungdommelig Fantasi uindskrænket hersker paa Bekostning af det luttrede, formklare Udtryk, for *wüstes Zeug*[1]). Efter den Udvikling, Schumann efterhaanden gennemgik, kan man forstaa, at han, der tilmed altid var overordentlig beskeden i Dommen over sine egne Arbejder, kunde bruge dette Udtryk. Men retfærdig kunde det kun bruges om saadanne Stykker, der efter deres Natur krævede mere Formfasthed, end Schumann da kunde give dem, saaledes om Sonaten i *fis-moll* — dens enkeltvise Skønheder ufortalt; den er nemlig ikke blevet et sluttet Kunstværk, men — som det ganske træffende er sagt, — „en Samling Digte".

Men i disse Kompositioner — og mest naturligvis i dem, der helt er lykkedes, hvortil maa regnes *Fantasien* op. 17, *Fantasistykkerne* op. 12, *Kinderscenen* op. 15 og *Kreisleriana* op. 16 — møder vi allerede de fleste af de Træk, som er de egentlig ejendommelige for Schumanns musikalske Stil.

Sit Udgangspunkt har Schumann øjensynlig taget i Beethovens seneste Værker, navnlig i Klaversonaterne. Han har følt sig draget af det stærkt personlige — for et ungdommeligt Syn maaske ret skrankeløse — Følelsesliv deri, og han har villet gengive sit eget Indres Bevægethed ligesaa hensynsløst oprigtigt og umiddelbart. Ved Siden deraf gør Indflydelsen af Bachs Klaverværker sig gældende. Det mærkes efterhaanden mere og mere, hvorledes Schumann har optaget i sig, hvad der var ham „det daglige Brød". og Udtryksmaaden f. Eks. i *Kreisleriana* viser ganske tydelige Bachske

[1]) Jfr. herved Udtalelsen i et hos Erler citeret Brev af 10de Maj 1852 (til van Bruyck), hvori Sch. skriver: Kun tror jeg, at De siger mig altfor mange Lovord og det tilmed om Ungdomsarbejder, som Sonaterne, hvis delvise Mangler kun staar mig altfor klare. I mine senere større Arbejder kunde snarere en saadan velvillig Anerkendelse være retfærdig, om ikke i hele dens Omfang." Til Forstaaelse af Schumanns ovenfor citerede Ord maa dog tilføjes, at hans Ungdomskompositioner forelaa i en ofte langt mere kejtet og uharmonisk Form, end den vi nu kender, efterat Schumann selv havde underkastet dem et Gennemsyn.

Træk. Men hvis dette er de dybeste Kilder i Schumanns Ungdoms Klaverpoesi, saa præges den mere udvortes af, hvad den forgudede Schubert havde lært ham (i det melodiske) og den beundrede Chopin havde meddelt ham (i teknisk Henseende) — ihvorvel han trods al Stræben ikke kunde omforme sit tungere, tyske Gemyt til den polsk-franske Musikers Ynde og smidige Elegance.

Gennem det Schumann saaledes ude fra optog i sin Kunstnerindividualitet og gennem det, han medbragte i sit eget oprindelige Naturel, uddannede sig hans Ejendommelighed; han skabte en tildels ny Klaverstil, en polyfon Udtryksmaade af en ganske moderne Karakter, en Stil, der fik Fylde og Glans ved Anvendelsen af broget fantasifuld Harmonik, ved vidtgrebne Akkorder, ved Stemmefordoblinger, ved interesserende Mellemstemmer og ved en rig Udstyrelse af Arabesk-Prydelser. Han aabenbarer i disse Kompositioner sin Forkærlighed for „længselsfulde Forudhold", for en afvekslende, nervøst oprivende Rytmik, rastløse Synkoper, punkterede fremstormende Melodier og Passager og Sammenførelsen af to- og tredelt Takt — for en Humor, „der synes at komme fra gamle Drikkeviser", en mystisk puslende Romantik, og en naiv Enfold jævnsides med oprørske eller kaade Marschmotiver. Hans Naturel med dets Deling mellem vagt sværmende Drømmeri og kæk (studentikos) Oprørskhed er allerede her helt til Stede.

Et ægte romantisk Træk i disse Værker er Trangen til at blande den reale Verden sammen med den fantastisk kunstneriske. Man lægger overalt Mærke dertil. I sit første Opus benytter Schumann Navnet Abegg overført paa Noder [musical notation] som Motiv. I Karneval dannes Motivet af Noderne asch, Navnet paa den By, hvorfra Ernestine v. Fricken var og tillige „de eneste musikalske" i Schumanns eget Navn (hvilket maatte forekomme et romantisk Gemyt saare betydnings- og anelsesfuldt!). I samme Karneval er et Billede helliget *Estrella* (ɔ: Ernestine) — Navnet drager efter Schumanns Mening Tanken hen paa et gammelt Kobberstik — og et andet er overskrevet *Chiarina* (Clara) og *Davidsbündlerne* fører Krig mod Filistrene, der repræsenteres af den gamle *Grossvater-Lied*, som allerede optræder i Slutningen af *Papillons*. Fremdeles er Motiver, komponerede af Clara Wieck, Grundlaget for *Impromptus* og Udgangspunktet for *Davidsbündlertänze*, og som Thema for *Etudes*

symphoniques er benyttet en Melodi af Ernestines Fader. Meget romantiske — og grumme ungdommelig sværmeriske — er ogsaa de mange indflettede Bemærkninger til Fortolkning af Musiken. Ogsaa her fandt Schumann ganske vist Forbilleder i Beethovens sidste Arbejder, men han har rigtignok ikke saa meget paa Hjærte som Beethoven, og hvor subjektivt „følte“ disse Udbrud og Vejledninger end kan være, objektivt virker de oftest lidt pretentiøst-sentimentalt, enten det hedder (midt i et af *Intermezzi*): *Meine Ruh' ist hin* eller *Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen* (*Davidsbündlertänze*). — Schumann har ogsaa selv i en modnere Alder følt saadant og af de senere Udgaver udelod han oftest slige Tilføjelser[1]).

Smukt og poetisk forklarende staar derimod tidt de versificerede Mottoer; først og fremmest det, som medgives den dejlige *Fantasie i C-dur*[2]):

Durch alle Töne tönt
Im bunten Erdenraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.
(F. Schlegel).

„*Tonen* i Mottoet er du nok? — jeg er lige ved at tro det.“ skriver Schumann spøgende til Clara Wieck, og *Fantasien* kalder han „en dyb Klage for Claras Skyld!“ I det hele erkender han, at Flertallet af de senere Klaversonater skyldes Clara; om Davidbündlerdansene skriver han til hende: „I Dansene er der mange Bryllupstanker, de er skrevne i den skønneste Bevægelse, som jeg nogensinde mindes at have følt.“

Efterat Forholdet til Ernestine var løsnet, optoges Schumann nemlig ganske af sin Kærlighed til og Beundring for Fr. Wiecks unge, rigt begavede Datter, der allerede havde skabt sig et stort Navn som Klaverspillerske, og som havde

[1]) Ægte romantiske og kraft-geniale er ogsaa Schumanns tyske Betegnelser for Tempo, Foredrag og Nyancering; ogsaa her kunde Beethovens senere Værker være Forbilledet, men Beethoven drev det dog ikke til en Betegnelse som *Sehr rasch und in sich hinein* eller *Etwas hahnbüchen* o. lign. Kuriøst tager det sig ogsaa ud at bruge Tempobetegnelser som: *So schnell wie möglich* og straks efter *noch schneller!*

[2]) Fantasien havde iøvrig efterhaanden mange forskellige Navne. Dens tre Afsnit kaldtes først *Ruinen, Trophäen* und *Palmen;* senere *Ruinen, Triumfbogen* und *Sternenkranz*, derpaa atter *Ruinen, Siegesbogen* und *Sternlied, Dichtungen.* Han agtede nemlig oprindelig at udgive dette Arbejde, der bebudedes som *Grosse Sonate*, til Fordel for (som Obolus) Beethoven-Monumentet i Bonn.

Fortjænesten af sideordnet med Schumann at have kæmpet for Indførelsen og Forstaaelsen af Chopins Værker i den tyske Musikverden.

Clara Wieck var ogsaa Schumann inderlig hengiven, og selv betragtede de sig som fast bundne til hinanden. Men Fr. Wieck nægtede sit Samtykke til deres Forbindelse, og Schumann indsaa, at der var noget berettiget deri, forsaavidt som hans økonomiske Kaar ikke var vel funderede. Han var da til Sinds at søge at udvide sit Tidsskrift ved at slaa sig ned i Wien, hvor han ventede et rigere Marked derfor. Planen mislykkedes, men den Tid han opholdt sig i Wien for at søge Sagen ordnet, var ikke spildt. Han opdadagede Manuskriptet til Schuberts *C-dur Symfoni*, og han fandt paa Beethovens Grav — hvilken Henrykkelse for en Romantiker! — „en Pen og oven i Købet af Staal“ — med hvilken han baade skrev Beretningen om Schuberts Symfoni og Udkastet til sin egen *B-dur Symfoni*.



Fig. 154. Clara Schumann (efter Rud. Lehmanns Tegning).

Da Schumann vendte tilbage fra Wien, mente han at have indrettet sine Forhold betryggende og anholdt paany om Claras Haand. Paany fik han Afslag af Wieck, der endog i sin Vrede lod sig henrive til at udgive et Skandskrift mod Schumann. Bruddet var nu uundgaaeligt, og da de Elskende ikke vilde give Slip paa hinanden, var der ikke andet at gøre end ad Rettens Vej at faa Wiecks Samtykke fremtvunget. Det lykkedes, og den 12. September 1840 viedes Clara Wieck og Robert Schumann, der imidlertid ved Jenas Universitet havde erhvervet sig Doktortitlen — i en Landsbykirke nær Leipzig. „Det var Afslutningen paa en lang Række smærtelige og oprivende Sjælekampe, efter hvilke nu den skønneste Fredstid fulgte.“

Aaret 1840 er for Schumann et Sangens Aar. Frugtbargjort gennem sin Kærlighed, ved Uroen og Spændingen, Haab og Frygt og ved den endelig naaede Lykke komponerede han i dette Aar næsten kun Sange, langt over hundrede, deriblandt alle de, der skulde gøre ham ligesaa berømt og elsket af hans Landsmænd, som han hidtil havde været overset eller misforstaaet: *Liederkreis* op. 24 (H. Heine), *Myrthen*, *Tre Ballader*, *Tolv Digte* af Justinus Kerner,

Tolv Digte af Rückerts *Liebesfrühling*, *Liederkreis* op. 39 (Eichendorff), *Frauenliebe und Leben* (Chamisso) og *Dichterliebe* (af Heines *Buch der Lieder*).

Naar Schumann i disse Sange — og i Kompositionerne i de følgende Aar — viser et væsentligt andet Kunstnerfysiognomi, end det, Klaverværkerne lod til Syne, naar der hos ham spores en tyde-

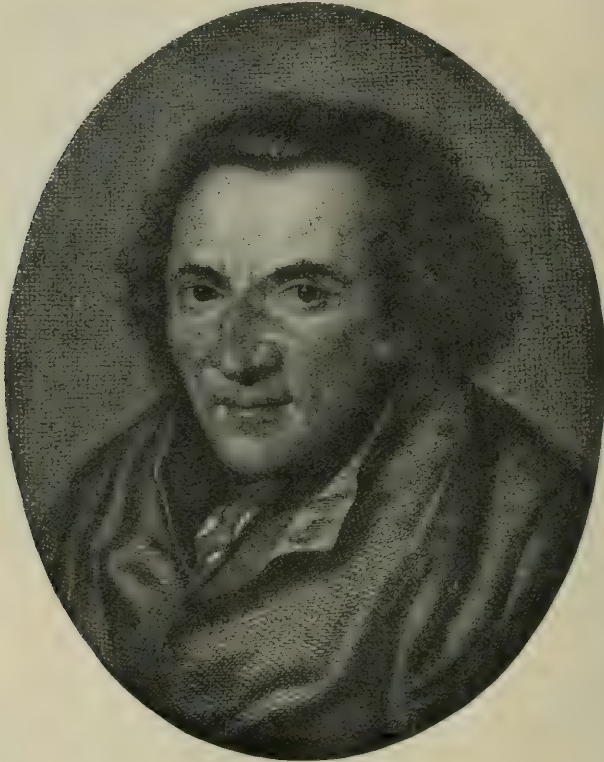


Fig. 155. Moses Mendelssohn.

lig Stræben efter Sluttethed, Klarhed, formel Afrundethed og let Anskuelighed, da bør dette Omslag ikke alene henføres til den Omstændighed, at han nu var kommet udover Ungdommens Gæren ind i en harmonisk Tilværelse, men ogsaa den Indflydelse, som Mendelssohns Musik og Kunstanskuelse fik paa Schumann. Allerede i Arbejder som *Kinderscenen* og *Novelletten* sporedes denne Indflydelse, der ganske naturlig er blevet stærkere, efter at Mendelssohn 1835 havde taget Ophold i Leipzig som *Gewandhaus*-Koncer-

ternes Leder. For at forstaa denne Indflydelse og for i det hele at klargøre sig det kunstneriske og menneskelige Forhold mellem de to Musikere, er det nødvendig at kende de store Træk i Mendelssohns hidtidige Liv og Udvikling, i alle Henseender saa forskellige fra Schumanns.

Mendelssohns Familie var — modsat den Schumannske — en gennem flere Generationer højt uddannet Slægt, der alt forud for Felix Mendelssohn havde talt et berømt Medlem, den filosofiske Forfatter Moses Mendelssohn — der var Søn af en Skolelærer Mendel i Dessau. — Moses blev Fader til Abraham Mendelssohn, der var Bankier og en kundskabsrig, fintdannet og karakterren Mand. Dennes Søn var Felix Mendelssohn Bartholdy[1]), der fødtes 3. Februar 1809 i Hamburg.

Felix Mendelssohn[2]) opdroges under de lykkeligste og mest udviklende Kaar. Der var det — ofte for jødiske Hjem ejendommelige — nære Forhold og gensidige Forstaaelse og Tillid mellem ham og hans Forældre. Han siger selv ved sin Faders Død: „han var ikke blot min Fader, men min Lærer i Kunsten som i Livet“ og undrer sig andetsteds over, at Faderen uden at være en teknisk uddannet Musiker kunde have en saa korrekt Dom om Musik. Men endnu inderligere var Sønnens Forhold til Moderen, der kun levede for sine Børn, og som til Gengæld ejede deres Kærlighed i en ualmindelig Grad. Der var i Familien ialt fire Børn: af disse var ogsaa den ældste, Fanny (senere gift med Maleren Hensel) en rigt begavet og meget musikalsk Pige.

En Del Lighedspunkter var der i det hele mellem Mendelssohns og Mozarts første Ungdomstid, ikke mindst det, at Felix Mendelssohn ogsaa viste en mærkværdig tidlig musikalsk Modenhed. Men der var rigtignok ogsaa afgørende Forskelligheder, først og fremmest i de materielle Kaar, idet Mendelssohn opdroges i en Velstand, der tillod at ofre alt paa hans Uddannelse, dernæst var utvivlsomt Mendelssohns Faders Forhold overfor ham finere og mere forstaaende end Mozarts Faders havde været — her spillede vel ogsaa den forandrede Tidsaand nogen Rolle. Og endelig modtog Mendelssohn en langt mere alsidig Uddannelse end der kunde være Tale om i det beskedne Mozartske Hjem.

Felix's Fader sørgede for, at han altid havde de bedste Lærere, og med sit hurtige lyse Hoved fik han uden Anstrengelse stort Udbytte af den Lærdom, der meddeltes ham og kom i det hele taget til at indtage et Dannelsestrin højere end de fleste Musikere; dette gav ham selvfølgelig senere hen i Livet en betydningsfuld Overvægt. Det var særlig de klassisk-filologiske Studier, der fangede hans Interesse, og med sin medfødte Produktionstrang gav han sig i Kast med

[1]) Tilnavnet Bartholdy stammede fra en Onkel til Felix, og det antages, at Drengen paa denne Onkels Raad og Eksempel døbtes.

[2]) Mendelssohns Biografi skreves af Lampadius (1886), Reissmann, Ferd. Hiller (1874), hvorved navnlig maa jævnføres: Devrient: *Meine Erinnerungen an F. M.* (1869) og S. Hensel: *Die Familie Mendelssohn* (3. Bd., 1879) samt Mendelssohn Bartholdys *Briefe*.

poetiske Oversættelser, af hvilke en, *Andria* af Terents, blev trykt (og endog sendt til selve Goethe 1826).

Felix's første Musiklærere var Ludvig Berger, Clementis Elev, og Zelter, den Gang den mest ansete Musiker i Berlin, hvorhen Familien var flyttet siden Drengens Fødsel; senere blev Moscheles Mendelssohns Lærer, med den Opgave at give hans Klaverspil den sidste Affiling.

1818 spillede Felix Mendelssohn første Gang offentlig (Klaverstemmen i en Wolfsk Trio) og det følgende Aar indtraadte han i *Singakademiet* som Altsanger. Den smukke og rigt begavede Dreng var her alles Yndling. Det vigtigste Led i Mendelssohns Musikuddannelse var dog vistnok de ugentlige Musikopførelser, der fandt Sted i Familiens Hjem i Leipziger Strasse (hvor senere Rigsdagen havde Sæde). Her lærte han for det første en Mængde god Musik at kende; snart traadte han selv i Spidsen for det lille Orkester, saaledes at han allerede fra Drengeaarene blev nøje fortrolig med dets Virkemidler — ganske modsat af hvad der var Tilfældet med Schumann[1]). Og endelig fremkaldte dette Orkester hans Lyst til at producere. Omkring 1820 begyndte han at komponere regelmæssig. En Violinsonate, to Klaversonater, en lille Kantate og en Operette (med Klaver) var hans første Arbejder, dem han frembragte med en lignende Lethed og Hurtighed som i fordums Dage Wolfgang Mozart.

Begivenheder, der i disse Barndomsaar greb dybt ind i Felix Mendelssohns Sjæleliv, var dels en Rejse til Schweiz, hvis mægtige Natur gjorde et dybt Indtryk paa ham og først vakte hans Natursans; dels et Besøg — i Følge med Zelter — hos Goethe i Weimar. Lærer og Elev opholdt sig en Tid lang hos den gamle Mester, der var ganske henrevet af Drengens unge frodige Begavelse og af hans indtagende Væsen — i Goethes Værker findes et Stambogsvers til den tolvaarige Komponist! — og endelig en Rejse til Paris, hvor Felix maatte forelægge Cherubini en Kvartet (*h-moll*) og et *Kyrie*, da Faderen, der endnu var i Tvivl „om hvorvidt det kunde lønne sig at lade dette Talent uddanne“, ønskede en absolut kompetent Dommers Udsagn. I hvilken Retning Cherubinis Afgørelse maatte gaa, kunde dog ikke være tvivlsomt, og Felix turde herefter ene betragte sig som Musiker, endda hans Fader paalagde ham endnu at gennemgaa nogle Kursus ved Berlins Universitet, hvor han bl. a. hørte Hegels Forelæsninger.

I Abraham Mendelssohns Hjem færdedes alle Tidens udmærkede Mænd, enten de nu var bosiddende i Berlin eller kom dertil paa Besøg eller Gennemrejse. Saaledes lærte Felix 1821 Weber at kende, da denne kom for at fremføre *Jægerbruden*, og den romantiske Musiks Førstemand og hans beundrede Ungdomsværk gjorde det dybeste Indtryk paa Felix, for hvem ved denne Lejlighed den romantiske Musiks Ejendommelighed og Betydning allerede gik op. Men andre Romantikere færdedes ogsaa i hans Hjem, saaledes Spohr, Horace Vernet, la Motte Fouqué, Brentano, Heinrich Steffens o. fl. Man levede i en Luft fuld af Poesi, Skønhed og Aandrighed, og denne Kreds' Yndlingsforfattere, som Jean Paul og ganske særlig Shakespeare, blev snart ogsaa den unge Musikers. Blandt Shakespeares Dramaer var *En Skærsommernatsdrøm* det som Felix og Fanny helst læste sammen, og den 19. November 1826 spillede Mendelssohn ved en af Koncerterne i Hjemmet firhændig med Fanny det første Udkast til Ouverturen af en Skærsommernatsdrøm! Aaret forinden havde han imidlertid allerede skrevet et andet af de Værker, der hører til hans berømteste,

[1]) Han besad som medfødt Evne, hvad Zelter kalder, et Losøje til at opdage den mindste Fejl af et enkelt Instrument eller Sangstemme midt i store Tonemassers Udfoldelse.

Oktetten for Strygere (op. 20), dette friske, ungdommelig spillende, muntre og mesterlig formede Musikstykke, i hvis *Scherzo* Alfer og andre Luftaander allerede spøger.

Ouverturen til En Skærsommernatsdrøm, med hvilken Mendelssohn efter et noget senere Udsagn havde beskæftiget sig et helt Aar, opførtes for Orkester i Begyndelsen af 1827 i Hjemmets Koncertsal, og kort efter spilledes den i Stettin, hvorhen Mendelssohn var rejst for efter Anmodning at give Koncert. Med dette Værk spredtes Mendelssohns Ry hurtig over Tyskland og snart ogsaa derudover.

Med et dramatisk Forsøg *Die Hochzeit des Camocho* (Tekst efter Cervantes) havde Mendelssohn derimod ingen Held (1827). Det er næppe usandsynlig, at Spontini, der jo den Gang som Generalmusikdirektør førte et stort Ord og som bekendt var tysk Musik ugunstig, kan have bidraget til Operaens Vanskæbne[1]). Det dramatiske laa imidlertid Mendelssohns lyriske Naturel ganske fjernt — ligesom Tilfældet var med Schumann — og hans hyppige Forsøg paa at bringe en romantisk Opera paa Benene led stadig Skibbrud. Først i sine sidste Leveaar fandt han en tilfredsstillende Tekst i *Loreley* (Em. Geibel), men naaede kun at komponere et Par Brudstykker, der nærmest tyder paa, at han ikke heller denne Gang vilde have naaet Maalet.

Et smukt og betydningsfuldt Ungdomsarbejde har vi endnu at nævne: *Ouverturen Meeresstille und glückliche Fahrt,* komponeret over Goethes berømte Strofer og inspireret — efter al Sandsynlighed — af det første Bekendtskab med det aabne Hav under et Ophold i det mecklenburgske Badested Doberân. Mendelssohn kaldte med dette 1828 komponerede Musikstykke en ny Genre, de malende natur- eller landskabelig-skildrende Ouverturer til Live og skabte et Værk, i hvilket gennem den klare afglattede Form en frisk og modig Realisme skinner frem. Det følgende Aar bragte en endnu større Daad — beundringsværdig for en nittenaarig Yngling — Opførelsen af den fuldstændig glemte Bachske *Matthæuspassion.* Partituret havde Mendelssohn alt tidligere lært at kende hos Zelter, og hans Moder havde foræret ham en Afskrift deraf. Det blev ham nu en Mission at fremføre dette Værk, han støttedes heri af sin Ven Edv. Devrient, og ved Energi og Klogskab lykkedes det ham trods talrige Vanskeligheder at sætte Opførelsen igennem[2]). Selve Udførelsen ledede han med sikker Overlegenhed og vindende Elskværdighed. Denne Genopførelse af Bachs Passion var banebrydende for Forstaaelsen af og Interessen for Bachs større Værker i den tyske Musikverden, der hidtil kun havde kendt hans Klaver- og Orgel-Kompositioner, hvilke nærmest betragtedes som Studieværker.

De følgende Aar af Mendelssohns Liv er Vandreaar, lyse, solbeskinnede Aar, i hvilke han i Selskab med Slægtninge eller nære Venner strejfede om i skønne Egne i Europa — saaledes som hans lykkelige Kaar tillod ham det, nydende fremmede Naturskønheder og skøn Kunst, undfangende og tildels udførende talrige musikalske Arbejder.

Den første Rejse galdt England og Skotland. I Slottet Holywood opstod Ideen til *a-moll* Symfonien (den saakaldte Skotske). Ved Hjemkomsten til Berlin udarbejdede han den nærmere; men han, der trods sin Lethed i Frembringelsen

[1]) Jfr. Spontinis Holdning overfor Weber og overfor Marschner. Til Mendelssohn udtalte Spontini: Man maa have store Idcer, store som den Kirkekuppel (den fransk-katolske Kirke, der var Genbo til Spontinis Bolig i Berlin).

[2]) Man bør læse Devrients livlige og interessante Meddelelser om, hvorledes man naaede til Opførelsen, og man vil deraf se, at selv Zelter, der dog i høj Grad var stolt af sin Elev, i Begyndelsen afviste ham med grovkornet Spot.

ofte omarbejdede og filede længe paa sine Kompositioner, bragte den først frem 1845 ved Gewandhauskoncerterne i Leipzig. Fra Skotlandsrejsen stammer ogsaa *Ouverturen „Die Hebriden“*, „der tog Skikkelse og Indhold ved Synet af Fingalshule“. Under Opholdet i England arbejdede Mendelssohn ogsaa paa *Reformationssymfonien* og paa Sangspillet: *Heimkehr aus der Fremde*, der senere opførtes i Berlin ved hans Forældres Sølvbryllup. I London opførte han sine egne Kompositioner: en tidligere komponeret Symfoni (*c-moll*), en Koncert for to Klaverer, som han selv spillede med Moscheles, Ouverturen til *En Skærsommernatsdrøm* o. fl., og det var fra London af, at hans Ry som Komponist for Alvor spredtes over hele Evropa.

Den følgende store Rejse gik til Italien og havde aldeles intet Koncertformaal. Paa Udvejen gæstedes atter Goethe. I Italien lod Mendelssohn Naturens og Kunstens Fylde i rigt Maal strømme ind over sit modtagelige Sind, dog synes han at have foretrukket Nordens Bøge og Graner for Italiens Cypresser og
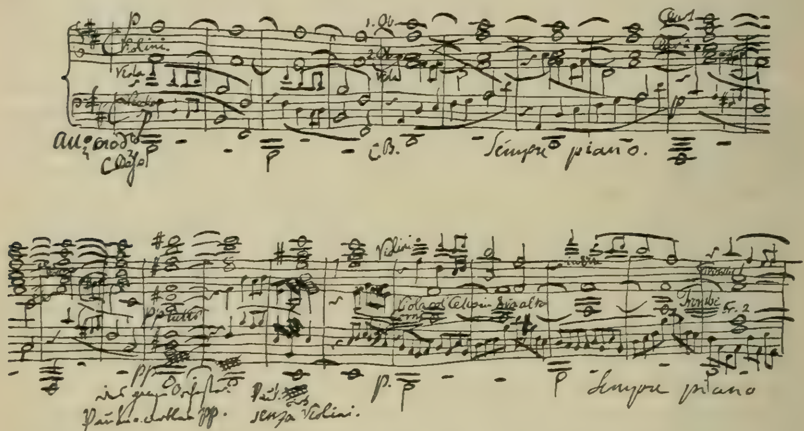


Fig. 156. Mendelssohns Nodeskrift (Udkast til „*Hebriderne*“).

Lavrbærtræer. Hans Breve fra denne italienske Rejse sprudler af Livslyst og af et elskværdigt Lune, der drager Mozarts Ungdomsbreve i Minde — kun at hos den ene overvejer Kundskaber og Kultur, hos den anden naiv Oprindelighed[1]). Af Kompositioner, der paabegyndtes eller udførtes under denne Rejse, skal som de vigtigste nævnes: *Klaverkoncerten* i *g-moll* og Kantaten *Die erste Walpurgisnacht* (efter Goethe). Den første Ide til dette Værk var alt tidligere opstaaet og en Del deraf udkastet under et Ophold i Wien; nu voksede Lysten til at fuldføre dette Forsøg i en den Gang ny Genre, da Fanny (i Februar 1831) meddelte Felix, at man tænkte paa at udvide de hjemlige Koncerter til at omfatte Kor og

[1]) Om sit Samvær med Thorvaldsen i Rom skriver Mendelssohn etsteds: „I ved, hvormeget Thorvaldsen (tidligere Gæst i Hjemmet i Berlin) holder af Musik, og derfor spiller jeg undertiden for ham om Morgenen, medens han arbejder. Han har et ret godt Instrument staaende i Atelieret, og naar jeg saa ser den gamle Herre, hvorledes han ælter i det fine brune Ler . . . Kort sagt, naar han skaber, hvad vi alle maa beundre, saa glæder det mig meget, at jeg kan berede ham en Fornøjelse.“

Solosang. — Af den italienske Rejse inspireredes endnu Mendelssohns anden bekendte *Symfoni A-dur*, der almindelig betegnes som „den italienske".

Hjemrejsen gik over Schweiz, Mendelssohns Yndlingsnatur (her komponeredes bl. a. den første *Lied ohne Worte, E-dur*) og derfra gennem Sydtyskland til Paris, hvor Habeneck opførte Sommernatsdrøms-Ouverturen, og Mendelssohn levede et rigt Liv sammen med mange udmærkede Kunstnere. I Paris opstod Ideen til Oratoriet *Paulus* (Brev af 10. Marts 1832); Udførelsen lod atter her vente længe paa sig: først 1836 kom Oratoriet frem.

Da Mendelssohn vendte tilbage til Berlin, var det hans Haab at erholde den ved Zelters Død ledige ærefulde Stilling som Direktør for *Singakademi*. Der intrigeredes imidlertid kraftigt imod ham, Valget udsattes fra Maaned til Maaned, og tilsidst lykkedes det at faa valgt den middelmaadige Musiker *Rungenhagen* — det var de ældre Medlemmer og særlig de gamle Damer, der ikke vilde se en „Judenjunge" i Spidsen for det ærværdige Institut — endda Mendelssohn var døbt og havde gjort Musikverdenen bekendt med et af den kristne Musiks Storværker!

Under Indtrykket af denne Afgørelse tog Mendelssohn des hellere mod Tilbudet om en Musikdirektørs Stilling i Düsseldorff. Forinden han begyndte sin ny Virksomhed, aflagde han imidlertid tvende Besøg i London; ved det første af dem bragte han sin italienske Symfoni til Opførelse for første Gang. Ved det andet spillede han for Moscheles Ouverturen *Die schöne Melusine* (fremkaldt ved det utilfredsstillende Indtryk af en Opera af Konradin Kreutzer over samme Sujet). Det følgende Aar 1834 opførte Moscheles Ouverturen, der dog ikke vandt synderlig Bifald.

I Düsseldorf mødtes Mendelssohn med en litterær Ven fra tidligere Tid, Karl Immermann og ved dennes Side tog han Del i Bestræbelserne for at skabe en Mønsterscene. Allehaande Vanskeligheder og Modstand taarnede sig op mod dette Foretagende og mellem Immermann og Mendelssohn, der var uenige om Teatrets Maal, kom det til et Brud, saaledes at Mendelssohn opgav sin Virksomhed ved Teatret. Han stod vel endnu højt anset som Leder af Düsseldorfs Musikliv og af de Rhinske Musikfester (i Köln), og i sin Fritid arbejdede han ivrig paa *Paulus*, men synderlig tilfreds med Opholdet i Düsseldorf var han næppe, og derfor tog han med Glæde mod et Tilbud, der blev gjort ham om at overtage Ledelsen af *Gewandhaus*-Koncerterne[1]) i Leipzig.

Denne Stilling tiltraadte han 1835 — trods sine 26 Aar en berømt og beundret Kunstner — og i Leipzig kom han altsaa til at staa Side om Side med Schumann (med et enkelt Aars Afbrydelse) lige til sin Død. De to Mænds Gærning, ja deres Navne gjorde Leipzig for en Tid til Tysklands musikalske Midtpunkt.

Saavel i Temperament som i Livsførelse og i Udvikling var de to Kunstnere absolute Modsætninger. Mendelssohns Liv var hengaaet i lutter Solskin; første Gang en alvorlig Skygge kastedes der-

[1]) *Gewandhaus-Koncerterne* er opkaldt efter Lokalet, i hvilket de oprindelig fandt Sted: det gamle *Gewandhaus*; de grundedes 1781 og ledede da af Johan Ad. Hiller (jfr. I. Del p. 602 ff.). Ved Koncerternes 100-aarige Jubilæum udgaves et Festskrift, hvori deres Historie, forfattet af Alfr. Dörffel. Koncerterne afholdes nu i et særlig dertil bygget, smukt Lokale: Das neue Gewandhaus.

over var ved hans Faders Død, efter Mødet med Schumann. Han havde ingensinde været i Tvivl om sit Musikerkald, hans Begavelse havde aabenbaret sig usædvanlig tidlig, med Lethed havde han frembragt sine Arbejder og straks i de første Ungdomsaar fundet den Stil og de Æmner, der særlig laa for hans Ævner. Sidenhen havde alt Udvortes begunstiget hans Udvikling. Han havde ikke

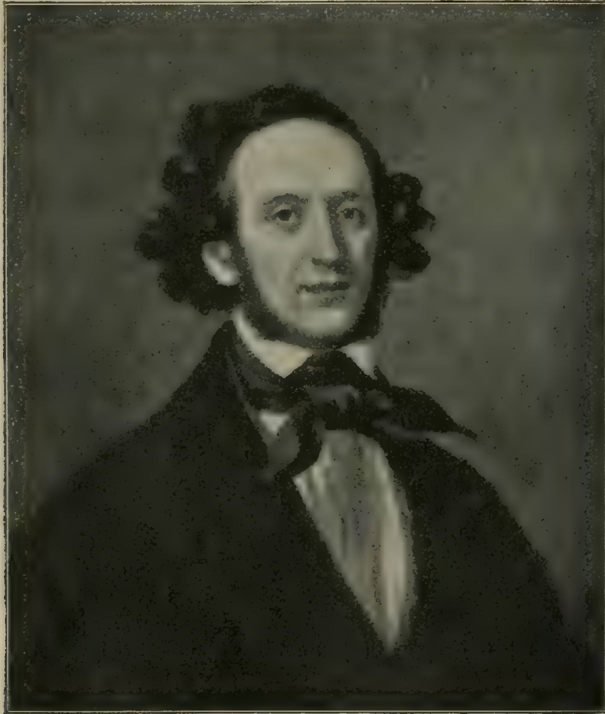


Fig. 157. Mendelssohn (efter Magnus).

kendt til Strid med sin Slægt. Han havde ikke heller henvegeteret paa romantisk Vis Aar efter Aar af sit Liv, ubeslutsom og famlende. Tværtimod, han havde været rastløs flittig, nervøst arbejdsom — endda han ikke var nødt dertil af ydre Forhold — og han havde været praktisk forstaaende saavel i Brugen af sin Kunsts Midler som med Hensyn til de Maal, han vilde naa. Han var Romantiker — Tidsaanden og den aandelige Luft, der omgav ham, ligesom medførte det — men han var for klog, for behagelig, for afdæmpet til at blive en Oppositionsmusiker som Schumann, og han var for

praktisk beregnende til at svæve bort i Schumanns blaa Idealisme. Hans erotiske Oplevelser havde ikke grebet dybt ind i hans Sjæleliv, saaledes som Tilfældet var med Schumann. Han besad en klassisk Dannelse, der havde klaret hans Aand (og vel ogsaa bidraget til at fæstne hans Frembringelsers Former), og som gav hans lysomstraalte Skikkelse en yderligere Glans. Og endelig havde Mendelssohn en sjælden Ævne til at vinde sine Medmennesker ved en indtagende Ynde og Elskværdighed i sin Optræden. Han var ikke beskeden som Schumann, tværtimod forlangte han og følte det som noget naturligt, at han var enhver Forsamlings Midtpunkt; mærkede han, at det ikke var Tilfældet, blev han forstemt eller hæftig, thi han besad intet sagtmodigt Temperament, tværtimod han irriteredes let og lagde da ikke Baand paa sin nervøse Hidsighed. Alligevel, alle, der kom i Berøring med ham, saa op til ham og holdt af ham: Orkestrets Medlemmer, Sangkorene, Gewandhauskoncerternes Publikum og ikke mindst den store Vennekreds, der samledes om ham og overfor hvilken han mest udfoldede sine elskværdige Egenskaber[1]).

Det er let at forstaa, at Schumann bedaaredes af denne Kunstnerpersonlighed, hvis Værker han alt havde sat højt og berømmet i sit Tidsskrift, inden han lærte Mendelssohn at kende. Ogsaa han saa op til Mendelssohn og betragtede ham som den overlegne Mester; der var vel kun et Aars Aldersforskel, men Mendelssohn havde det store Navn og den kunstneriske Sikkerhed. Schumann var stolt, naar Mendelssohn tog sig af hans Arbejder og fortalte det med rørende Glæde til sine Kunstfæller, naar Mendelssohn havde rost noget af hans Musik.

Hvorledes det personlige Forhold var mellem de to Kunstnere, er det ikke let at komme paa det Rene med. Der dannede sig snart om dem to Kliker, der hadefuldt bekæmpede hinanden, og „Schumanianerne“ paastod navnlig, at Mendelssohn helst tilsidesatte Schumann og ialtfald ikke mente det godt med ham. Vistnok har det Uafgærede i Schumanns Musik oprindelig frastødt Mendelssohn (jfr. det gensidige Forhold mellem Goethe og Schiller) og den almindelige Ligegyldighed, der hidtil var vist Schumann, opfordrede ikke til at tage sig for varmt af ham. Dernæst var Schumann Kritiker —

[1]) Endnu i sin Alderdom talte Niels W. Gade med varm Begejstring om sit Samliv med Mendelssohn og priste hans fine Dannelse, klare Forstand, muntre Skæmt og vindende Væsen.

ganske vist en Mendelssohn velvillig Kritiker, men Kritikeren som saadan var nu engang Mendelssohn imod; det var hans svage Side, at en enkelt Mislyd i Kritikens Dom kunde forskærtse ham Glæden



Fig. 158. Schumann.

ved hans Værk. Synderlig venlig følte da Mendelssohn næppe oprindelig overfor Schumann, og det Faktum, at Schumanns Navn knap nok nævnes i Mendelssohns Breve, kan ikke overses eller bortforklares.

Dog tør man paa den anden Side ikke hævde, at Mendelssohn

satte Schumann til Side. Tværtimod, han fremførte hans ny Arbejder med Energi og Interesse (*B-dur* Symfonien saaledes to Gange, da den første Gang modtoges med ringe Sympathi), og det har næppe været ham ubehageligt at mærke, hvorledes Schumann mere og mere paavirkedes af hans egen Kunst.

Hans kunstneriske Ideal gik i Retning af Klarhed. Klare, letfattelige Ideer, et anskueligt Anlæg, rene Linjer i Kompositionens Bygning, smagfuld Harmonik, behagelig Rytmik, der ingensinde forskrækker eller forvirrer, en Kontrapunktik, der snor sig som den klare Bæk og ikke bringer Uro ind i Billedet. Han er klassisk, højklassisk — med Forbilled i Beethovens mellemste Periode — ikke blot af Opdragelse, men ifølge sit Temperament, der stræber efter klare, slanke Linjer og et behersket Udtryk. Schumann havde, som anført, søgt nye Veje, følgende Schuberts og Chopins romantiske Spor og i Tilslutning til Beethovens sidste Værker. Hans Stræben blev nu en anden, vendte sig mere i samme Retning som Mendelssohns, uden at hans personlige eller musikalske Ejendommeligheder dog derfor fornægtede sig.

Medens Mendelssohn stod fuldfærdig i et Ungdomsarbejde som *Ouverturen til Skærsommernatsdrømmen* og i Grunden ikke udviklede sig senere — man vil vanskelig finde stor Forskel paa Ideerne eller deres Udtryksform i Ouverturen og i de Instrumentalsatser, der som Fortsættelse deraf skreves henved tyve Aar senere; — finder der hos Schumann en stadig Udvikling Sted. Han udviklede sig paa en enestaaende Maade efter Genrer. Efterat han havde skrevet lutter Klavermusik i sin Ungdom, fulgte en Periode helliget Sangmusiken og allerede paavirket af de Mendelssohnske Idealer, dernæst — og under stadig Paavirkning i samme Retning — en Kammermusik- og Symfoni-Periode.

Den Strøm af Sange, som Schumann udsendte i Tiden omkring sit Giftermaal, gjorde ham efterhaanden til en af Tysklands, navnlig den tyske Ungdoms Yndlingskomponister. Teksterne — der valgtes med poetisk Sans og Kunstsmag blandt Tidens bedste Lyrik, først og fremmest Heines — og de naturlig begrænsede Former tvang ham til at dæmme op for og fæstne det Væld af Musik, der bevægede hans Indre. Sangene blev faste og sikre i Formen, ja undertiden af en lignende epigrammetisk Knaphed som den Heineske.

I dette Sangforaar viser Schumann sig som en Mester, endda han ikke hidtil vides at have komponeret for Sangstemmen. Han naar vel ikke Schubert — med hvem han ofte jævnstilles — i rig og betagende Melodifylde, han besidder heller ikke hins mægtige Fantasi og gribende Dristighed i Motivvalg og Anlæg, men han aabenbarer paa den fineste, yndefuldeste Maade sit besiddelseslykkelige Sinds Stemninger og hæver sig undertiden til en virkelig stor Følelse og Stilfuldhed, og paa en betagende Vis gennemstrømmes hans Lyrik af den snart stille, snart oprevne og bitre Melankoli, der udgjorde hans Væsens Inderste, men som rigtignok ogsaa i Sangene af og til kan henflyde i mindre tiltalende Sentimentalitet.

Der er noget meget ungt ved Schumanns Lyrik — trods den mesterlige Sikkerhed — ikke just den Ungdommens Ild og Flugt, som gennemstrømmer Schuberts Lyrik, men noget ungdommeligt længselsfuldt; den Ungdommelighed der ikke endnu har naaet Manddommens Modenhed, — men som paa én Gang længes mod Livet og ængstes derfor, og som snarere drømmer om Daad, end den udfører den.

Til sine Sangkompositioner medbragte Schumann som et stort Fortrin sin digteriske — udpræget litteraære — Sans og Uddannelse, han vælger i Kraft heraf sine Tekster blandt de virkelige Digtere — modsat Schubert, der ødslede sin Melodirigdom mindre kritisk ogsaa paa værdiløs Poesi — og han vælger blandt de Digtere, der besidder samme Stemningsliv, samme Pulsslag som han selv og som Tiden. Derved drager han en hel ny Kreds af Lyrik ind i Musikens Verden, og han finder ialfald delvis ny Udtryk for denne Lyrik. De Digtere, som Schumann helst og bedst tolkede i sine Sange, var, foruden Heine, Kerner, Eichendorff, hvis overstrømmende rent destillerede Romantik med Skovduft, Skovensomhed, Maaneskinsnætter med plaskende Springvand ret var beslægtet med Schumanns Naturel, og endelig Chamisso, i hvis *Frauen Liebe und Leben* han fandt Lejlighed til at aabenbare en vis kvindelig Side af sit bløde, sjælfulde Sindelag. Udenfor Romantikens Kreds søgte Schumann i det Hele kun sjældent sine Tekster. Schumanns litteraære Sans viser sig ogsaa i den minutiøse Omhu, med hvilken han følger Digtets Prosodi — her langt omsorgsfuldere end Mendelssohn, ja end selv Schubert undertiden var det — og ved hvilken han eftersporer hver Nyance i Stemning og Rytmik.

I sin Stræben efter at give den musikalske Lyrik Liv og nyt Udtryk finder Schumann et særligt Middel i Klaverledsagelsen.

Hans Akkompagnementer er i højere Grad end hos nogen tidligere Komponist en umistelig, integrerende Bestanddel af „Sangen“. Al den Stemning, som ikke kan lægges i Sangstemmen, eller som han ikke evner at lægge deri, vil han frigøre ved Klaveret; Akkompagnementet indgaar en saa tæt Forening med Sangen, samtidig med at det bevarer sin selvstændige Betydning, at der opnaas en poetisk



Fig. 159. Wilhelmine Schrøder-Devrient.

Helhedsvirkning, som ingen senere Komponist har kunnet skabe. Typisk paa saadanne Sange med en halvt melodisk, halvt reciterende Sangmelodi suppleret af et stemningssvulmende Akkompagnement er Digtene af Heinrich Heine, og meget karakteristisk er det, at Schumann tilegnede det betydeligste Bind af disse Sange til Sangerinden Schrøder-Devrient[1]), hvem han saa op til som til den ypperste Repræsentant for den dramatisk reciterende Stil.

[1]) Wilhelmine Schrøder-Devrient (1804—60) var et Teaterbarn og spillede allerede Komedie, inden hun endnu var fuldvoksen. Sangkunst studerede

Ved Siden af Akkompagnementerne i strengere Forstand[1]) fortolker Schumann ogsaa Digtene ved sine Indledninger og navnlig ved sine meget karakteristiske Efterspil, hele smaa Klaverstykker, der synger den anslaaede Stemning til Ende eller genkalder i Erindringen tidligere vakte Stemninger (*Frauen Liebe und Leben*).

I det Hele taget er det ikke med Urette, at man har betegnet Schumanns Sange som en direkte Fortsættelse af Klaverkompositionerne med deres fantasifulde, efter Selvstændighed stræbende Udtryksformer og deres Dyrken af Klaverlyriken.

Forinden vi fortsætter og afslutter Skildringen af Schumanns Liv og Gerning, skal kortelig berettes om Mendelssohns sidste Leveaar og hans Virken i Leipzig og Berlin.

Snart efter Ankomsten til denne By indtraf den første alvorlige Begivenhed i Mendelssohns Liv: hans Faders Død (Novbr. 1835). I hvilken Grad dette Dødsfald greb ind i hans Sjæleliv, fremgaar af Brevlinier som disse: Det er den største Ulykke, som kunde vederfares mig og en Prøvelse, som jeg enten maa bestaa eller ligge under for . . . der maa for mig begynde et nyt Liv eller Alt høre op — det Gamle er nu afskaaret." — En forøget Samvittighedsfuldhed i hans offentlige Forpligtelser og hans Ægteskab med Cecilie Jeanrenaud — som en Opfyldelse af et af hans Faders kæreste Ønsker — var Eftervirkningerne af denne sjælelige Bevægelse.

Det betydningsfuldeste Udslag af Mendelssohns energiske Arbejde i Musikens Tjeneste var Grundlæggelsen af Leipziger-Konservatoriet (1843), hvis administrative kunstneriske og pædagogiske Ledelse han i alle Enkeltheder og med stor praktisk Evne tog sig af. Den største Frugt af hans eget Arbejde var Oratoriet *Elias*, et Sidestykke til *Paulus*.

I disse Aar indtraf imidlertid Begivenheder, der skulde blive af indgribende, sandsynligvis skæbnesvanger Betydning for den let paavirkelige og sensible Mendelssohn og som stod i Forbindelse med hans Forhold til Berlin. — Den kongelige Romantiker, Kunstentusiasten Friederich Wilhelm IV havde til Hensigt at forme en Afdeling af *Akademie der Kunst* som en Musikklasse og ønskede at se Mendelssohn som Leder af denne (der skulde udgøre en Art Konservatorium). De første Forhandlinger drog (1841) Mendelssohn til Berlin, hvor han opførte

hun i Wien og vandt her sin første store Teatersejr som Fidelio (1822). I en længere Aarrække var hun engageret ved Operaen i Dresden. Som dramatisk Sangerinde var hun en af Tidens betydeligste.

[1]) Selv i rent understøttende Akkompagnement som f. Eks. til *Ich groll' nicht* giver Schumann ved den ramme Harmonik et selvstændigt supplerende Tonebilled. I andre Sange som „*Das ist eine Flöten und Geigen*" synes Klaverledsagelsen endog i den Grad at tage Magten fra Sangen, at der indtræder et Misforhold, der ikke er af det Gode. — Det her paapegede Forhold har navnlig i tidligere Tid, da Ejendommeligheden ved Schumanns Sangspil ikke stod klar, ført til Beskyldning for Usangbarhed, noget man ikke med Rette kan bebrejde Hovedparten af Schumanns bedste og kendteste Sange.

den paa Kongens Opfordring komponerede Musik til Sofokles' *Antigone*, der i *Neues Palais* i Potsdam iscenesattes af Ludvig Tieck, men han vedligeholdt endnu den stadige Forbindelse med Leipzig. Det næstfølgende Aar[1]), da Mendelssohn, der nu var udnævnt til kgl. Generalmusikdirektør, (atter paa Scenen i Potsdam) fremførte hele sin „*Sommernatsdrøm*"-Musik ved en Fremstilling, til hvilken Mendelssohn havde medbragt Niels W. Gade, Hiller og David, knyttedes han vel fastere til Berlin, saaledes at han midlertidig overlod Gewandhauskoncernes Ledelse til Ferd. Hiller, men Forholdene i Berlin, der altfor længe havde staaet under Spontinis ufrugtbare Regimente, medens man nu først og fremmest svor til Liszt, tilfredsstillede kun lidt Mendelssohn; efter endnu et Par Besøg (1844 og 1845), ved hvilke han dirigerede sin — ligeledes paa Kongens Opfordring skrevne — Musik til Sofokles' *Kong Oidipus* og til Racines *Athalie*, afbrød han Forbindelsen med Berlin. Resten af sine Dage tilbragte han i Leipzig, hvor Niels W. Gade nu bistod ved Koncertledelsen, bortset fra nogle Kunstrejser, blandt hvilke en til Birmingham, hvor *Elias* opførtes første Gang (1846). Midt i et lykkeligt Ægteskab og i et ivrigt, heldkronet Arbejde som Konservatoriets Leder, som Dirigent og som skabende Musiker (hvilket særlig omfattede de to store Planer Oratoriet *Christus* og Operaen *Loreley*, der begge skulde forblive ufuldendte), blev nu Mendelssohn truffet af et Slag, som han ikke senere forvandt: hans elskede, forstaaende Søster Fanny Hensels pludselige Død (Maj 1847). Mendelssohn, hvis sarte Konstitution var stærkt oprevet af det mangfoldige, anstrængende Arbejde og af det vanskelige og vekslende Forhold til Prøjserkongen, taalte ikke denne uventede Sorg; kun et halvt Aar efter blev han selv bortrevet af et Nerveslag. Hans pludselige Død i en saa ung Alder føltes som en Landesorg. I Berlin begravedes han.

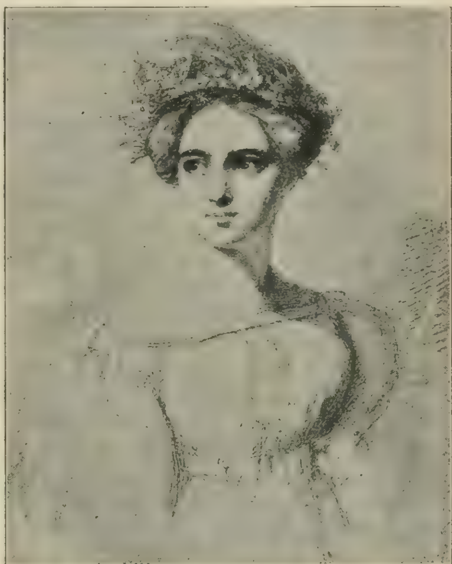


Fig. 160. Fanny Hensel.

I hint Sangenes Aar skrev Schumann til Clara: „Jeg kan ikke sige dig, hvilken Nydelse det er at skrive for Sangstemmen istedenfor Instrumentalkompositioner; der er gaaet helt nye Ting op for mig. Og jeg tænker ogsaa paa en Opera."

Saaledes betog Sangkompositionen Schumann. Alligevel blev de følgende

[1]) Fra dette Aar (1843) stammer bl. a. den berømte *Violinkoncert*, op. 64, første Gang spillet af Ferd. David, hvem den var tilegnet.

Aar — det næste Udviklingsstadium — helliget Instrumentalmusiken, men rigtignok i større Former end hidtil. Sangene blev skudt til Side og Operaen fik vente en Tid endnu.

I det følgende Aar skrev Schumann sin første Symfoni (*B-dur*), sin „*Foraarssymfoni*", som han selv kaldte den; de første Trompetstød „fraoven" skulde være som „en Kalden til Opvaagnen efter Vintersøvnen, og det Følgende kunde da fremstille, hvorledes det overalt begynder at grønnes, en Sommerfugl flyver op, og alt efterhaanden kommer til, som hører til Foraaret". At denne Opvaagnen og denne Foraarsfryd var symbolsk for Schumanns Livsfølelse i dette Øjeblik, behøver vel knap at tilføjes. Andre Symfonier blev paabegyndt, men kun hin *B-dur Symfoni*, Schumanns mest lyse, friske og harmoniske Orkesterværk, blev gjort færdig og opført (Marts 1841); af et andet Symfoni-Udkast opstod Suiten *Ouverture, Scherzo und Finale* (op. 52), og endelig komponeredes Symfonien i *d-moll*, der imidlertid omarbejdedes og først udkom 1853 som Nr. 4, op. 120.

Efter Symfoniaaret fulgte Kammermusikperioden. Hurtig efter hinanden skrev Schumann de tre Strygekvartetter (op. 41). (efter det omhyggeligste Studium af Beethovens og Mozarts Mesterværker), og derpaa den berømte *Klaverkvintet* op. 44, der opførtes 1843 med Clara Schumann ved Klaveret og blev det første af Schumanns Kammermusik, der vandt Publikums Bifald. *Klaverkvartetten* (op. 47) tilhører samme frodige Periode, medens de to Trioer (*d-moll* og *F-dur*) faldt nogle Aar senere (1847).

Forinden havde Schumann i sin stadige Fremadstræben vendt sig til et nyt musikalsk Omraade, til Korværket: det verdslige Oratorium *Das Paradies und die Peri*, af hvilket han navnlig var optaget i Aaret 1843, og som opførtes den 4. Decbr. s. A. og vakte almindelig Begejstring. Teksten til *Paradies* og *Peri* er taget fra Thomas Moores *Lalla Rookh* og var forfattet af Schumanns Ungdomsven Flechsig. Samme Aar som dette typisk romantiske Værk opførtes, var Schumann blevet Lærer ved det af Mendelssohn grundede Konservatorium som Lærer i Komposition og Sammenspil. Ved det Ry, han nu havde naaet som Komponist, hævdede han sig i denne sin Stilling, men den tavse Mands Evner som Lærer var ringe, saavel som hans forudgaaende Øvelse i denne Gærning.

Schumanns Liv var i disse Aar hengledet stille og harmonisk uden synderlig ydre Begivenheder, optaget af kunstnerisk Arbejde og af Samlivet med Clara. 1844 (i Efteraaret) viste sig nu — efter en længere Kunstrejse, som Ægteparret havde foretaget til Rusland — som uhyggelig Forløber for den Katastrofe, der snart skulde indtræde, en alvorlig Nervesygdom, der nødte Schumann til — efter Lægernes Raad — at opgive alt Arbejde i Leipzig og tage Ophold i Dresden, hvor Livet i alle Retninger var mindre oprivende. Hvor angrebet Schumann allerede denne Gang var, fremgaar af hans Breve til Venner i Leipzig og andetsteds: „Jeg er endnu meget lidende og ofte ganske modløs; arbejde tør jeg slet ikke ... Mørkets Dæmoner beherskede mig — Maaneder igennem var det mig umuligt at arbejde."

Da Kræfterne atter begyndte at vende tilbage, var det saa store og vanskelige Opgaver som *Studien für Pedalflügel* (op. 56 og 58), *Sechs Fugen über den Namen Bach* for Orgel (op. 60), der optog ham jævnsides med Fuldførelsen af *Klaverkoncerten i a-moll* (op. 54), hvis første Sats alt var skrevet (som „Fantasi") 1841 samt endelig Udkastet til *C-dur* Symfonien, der gjordes færdig og opførtes 1846. Om denne Symfoni skriver Schumann i et Brev af d. 2/4 1849 (anført hos Erler): *C-dur* Symfonien skrev jeg i Decbr. 1845 endnu halv syg, og det fore-

kommer mig, at man maa kunne høre det paa den. Først i sidste Sats begynder jeg igen at føle mig raskere, og jeg blev virkelig bedre tilpas, efter at jeg havde fuldført dette Værk. Men iøvrig minder Symfonien mig som sagt om en trist Tid — — og den melankolske Fagot i Adagioen anbragte jeg deri med særlig Forkærlighed.

1847 blev atter et frugtbart Aar, i hvilket bl. a. falder de førnævnte to Klavertrioer, Slutningsscenerne af *Faust* og Paabegyndelsen af Operaen *Genoveva*, der skulde blive Schumanns Smertensbarn. Trods sit rent lyriske Temperament havde Schumann Aar igennem kredset om Operascenen. Blandt de Æmner, som han havde taget under Overvejelse, interesserer det nu at erfare følgende: Hamlet, H. C. Andersens Æventyrspil *Lykkens Blomst;* Nibelungenlied, Sangerkrigen paa Wartburg og Lohengrin. Teksten til *Genoveva*, ved hvilken Schumann altsaa blev staaende paa sin Jagen efter et Sujet med et „dybt tysk Element", var skrevet af Schumann efter Rob. Reinecks Forarbejder og indeholder et Forsøg paa en Sammensmeltning af Folkesagnet med den psykologisk dissekerende Hebbelske Behandling deraf. Allerede denne Sammensmeltning medførte Farer og røbede i alt Fald Mangel paa scenisk Forstand, og Wagner, der havde faaet denne i Vuggegave, gjorde Indvendinger, da Schumann i Vennekredsen forelæste sin Tekst — men at formaa Schumann til formaalstjenlige Ændringer var umulig, tværtimod, han, der ellers var taalsom nok, vrededes over Indvendingerne. — Arbejdet paa *Genovera* optog Schumann til Maj Maaned 1848; men saa snart han kom i direkte Berøring med Theatret, skulde han faa at føle alle Ulemper og Ærgrelser derved! Først den 25. Juni 1860 — paa en i og for sig meget ugunstig Aarstid — kom Operaen frem, gjorde ingen Lykke og spilledes derfor kun to Gange, inden den henlagdes. Kritiken var haard mod Schumanns Opera; hans Tilhængere tog da til Orde, og en for ham ret ubehagelig Avispolemik udviklede sig deraf. Det lykkedes hverken denne Gang eller senere at skabe et længere scenisk Liv for *Genoveva*. Schumann selv var fast overbevist om, at „hver Node deri var dramatisk", og en Bestræbelse for at skabe nyt dramatisk Liv maa man ogsaa se i hans Bortkasten af de konventionelle Recitativer. Det er nu paa den anden Side ikke heller rigtig, som det ofte er sket, at frakende *Genoveva* al dramatisk Virkning. Momentvis hæver Musiken sig til betydelig dramatisk Kraft (Tryllesangene, fjerde Akt med Genovevas Befrielse). Men til scenisk Beregning af sine Virkninger kender Schumann ikke meget. Bortset fra det unaturlige og utiltalende Stof gør Operaen et uroligt og hvileløst Indtryk, og Musiken, der præges af sin Skabers afgjort lyriske Naturel, formaar ikke at give nogen rammende Karakteristik af Figurerne. Derfor savner *Genoveva* trods musikalske Skønheder i Virkeligheden scenisk Livskraft. Schumann vendte ikke mere tilbage til Operascenen, men Vidnesbyrd om hans senere Operaplaner haves i Ouverturerne *„Die Braut von Messina"* og *„Hermann und Dorothea."*

Et Besøg i Wien, hvor Schumann tænkte paa at søge den ledige Stilling som Konservatoriedirektør, har nærmest kun Interesse, fordi det viste, at Wienerne nu aldeles ikke havde Sans for nordtysk Instrumentalmusik. Kun Clara Schumann gjorde Lykke, og det var efter en af hendes Koncerter, at en eller anden Højhed nedladende spurgte Schumann, om han *ogsaa* var musikalsk!

Et betydeligt Indtryk paa den stadig nervesvækkede Schumann gjorde det at erfare Felix Mendelssohns pludselige Dødsfald d. 4. Novbr. 1847. Allehaande Ængstelser og Anfægtelser fremkaldte den beundrede Ven og Kunstbroders uanede

Sygdom og Død. Samme Aar skulde han imidlertid blive kaldt netop til den By, i hvilken Mendelssohn en Tidlang havde virket, til Düsseldorf.

Omtrent et Aar stod de Forhandlinger paa, der endte med Schumanns Overtagelse af Stillingen som Stads-Musikdirektør i Düsseldorf. Hans svækkede Tilstand berøvede ham Beslutningsdygtigheden, andre Planer fristede nok saa stærkt, deriblandt Haabet om at blive Dirigent i Gewandhaus — og til allersidst skræmmedes han af den Omstændighed, at der i Düsseldorfs Nærhed laa en af de frygtede Sindssygeanstalter. Alligevel blev den første Tid i denne By en lykkelig; de mindre Forhold virkede gunstigt paa Schumanns Helbred, Befolkningen modtog ham og Clara med megen Sympathi og Arbejdet som Kordirigent tilfredsstillede ham, navnlig efter at han havde faaet et blandet Kor paa Benene ved Siden af Mandssangforeningen med „dens evige Kvartsekstakkord-Musik“. Med dette Kor opførte han saaledes sine *Faust-Scener*, som han længe og med Forkærlighed havde arbejdet paa siden Ankomsten til Düsseldorf. — I det Hele taget havde Schumann i disse sidste Aar, hvilke han selv kaldte sine „frugtbareste“, produceret med en sygelig Iver og frembragt en Mængde *opus*, der kun altfor hurtig mistede deres Værdi. Blandt de betydeligste og mest levedygtige Arbejder skal fremhæves Musiken til Byrons *Manfred* — det ubetinget værdifuldeste af Schumanns sidste Værker — endvidere *Jugendalbum, Waldscenen* (firhændige Klaverstykker) *Spanisches Liederspiel, Requiem für Mignon* — og efter 1850: Den tredje Symfoni (*den Rhinske*) i *Es-dur*, op. 97, og den omarbejdede fjerde i *d-moll, Der Rose Pilgerfahrt*, Korballaderne *Der Königsohn, Des Sängers Fluch, Das Glück von Edenhell* foruden Kammermusik som Klavertrio (op. 110) to Violinsonater, en Cellokoncert, en Fantasi for Violin og Klaver, samt en Mængde mindre Kompositioner — ialt udgav Schumann i disse sidste Leveaar over hundrede *opus*, og endda efterlod han sig et anseeligt Antal.

Denne forcerede Produktion, hvis Unaturlighed allerede fremgaar deraf, at en stor Del deraf er matte Arbejder, hvori Komponisten kun gentager sig selv eller henfalder til tom Vidtløftighed, maatte nedbryde Schumanns sidste Kræfter. Hertil kommer saa den Modgang, hans Stilling i Düsseldorf skaffede ham. At han ligesaa lidt var født til Dirigent som til Lærer er utvivlsomt, men paa en temmelig hensynsløs Maade viste Düsseldorfer Borgerskabet den berømte Mand dette, idet man saa at sige satte ham fra Bestillingen og overdrog hans Gærning til en anden Musiker. Denne aabenbare Krænkelse og Mistillid bidrog da sit til at Schumanns Nervesvækkelse paany tog Overhaand. Hørelseshallucinationer indfandt sig og et Nerveslag ramte ham. Dog indtraf nogen Bedring og Johannes Brahms' Besøg og en stolt Kunstrejse med Clara til Holland lyste en Smule op i hans fortvivlede Tilværelse. Ved Hjemkomsten til Düsseldorf beskæftigede Schumann sig endnu med Ordningen af sine samlede Skrifter[1]), men Sygdomsondet steg ubønhørligt; Hallucinationerne — musikalske og spiritistiske — tiltog, og Schumann forlangte endelig selv at komme paa en Helbredelsesanstalt. Forinden Indlæggelsen dér kom i Stand, gjorde han — Februar 1854 — et fortvivlet Selvmordsforsøg ved at springe ud fra Rhinbroen. Han blev vel reddet, men straks derefter anbragt i Anstalten Endenich i Bonn. Her tilbragte den ulykkelige Kunstner endnu to Aar; i Begyndelsen i alt Fald periodisk saa aandsklar, at han kunde korre-

[1]) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4. Bd. (Leipzig 1854).

spondere med Clara og modtage Besøg af Vennerne Brahms og Joachim; senere hen nedsunken i Fortvivlelse og Apathi — en Tilstand, paa hvilken Døden gjorde Ende d. 29. Juli 1856.

Det er foran paavist, hvilken Stilling Schumann og Mendelssohn indtog i den kunsthistoriske Udvikling, og paa de følgende Blade er flere af deres Hovedværker nærmere omtalt. Tilbage staar nu at meddele et Indtryk af de to Musikeres indbyrdes kunstneriske Forhold og af deres særlige Ejendommeligheder.

Det vil da snart springe i Øjnene, at disse to Kunstnere, der virkede samtidig og, hovedsagelig udfyldende hinanden, styrede mod samme Maal, og som af Samtiden stilledes jævnsides, om de end i alt Fald til Tider havde hver sin Kreds, der „dyrkede“ dem — at de var grundforskellige som Personligheder og i deres Kunst.

Mendelssohn var Verdensmennesket, opdraget og udviklet under sjældne lykkelige Vilkaar, lidt forkælet, elskværdig og vindende; en ildfuld, aktiv Natur, altid optaget af Arbejde og udfyldende sine Hverv med praktisk Dygtighed. Schumann derimod var det stille sværmeriske, verdensfjærne, om end ikke verdensfjendske Gemyt. Han var Beskedenheden selv, skyede helst Offentligheden, lyttede gærne til Vennernes Raad, men var den tavseste af de tavse i deres Kreds. Han besad en solid Studenterdannelse, men ikke Mendelssohns Alsidighed eller lette Tilegnelse; han var tung og upraktisk og naaede kun med Møje og Anstrængelse, hvad der faldt let og selvfølgeligt i Mendelssohns Lod.

Mendelssohn var som Kunstner omtrent fuldt udviklet i sin første Ungdom og gav sig fra første Færd af modig i Lag med alle Slags Opgaver, medens Schumann besværlig og forsigtig udviklede sig fra det mindre til det større, saaledes som det foran er paavist[1]).

Mendelssohn henvendte sig i sin Kunst bevidst til den store Mængde, det var hans Stræben at være populær — i god Forstand — han vilde virke rensende og opdragende, idet han gav sit Folk klare, harmoniske og skønne Kunstværker, der talte et simplificeret, let fatteligt Sprog. Han var her som i det Hele og Store ikke upaa-

[1]) Hvor meget Schumann har følt Savnet af dette medfødte eller tidlig erhvervede Haandelag, fremgaar bl. a. af disse Linier af en Anmeldelse af en Komposition af Hirschbach: Hvo, der tidlig lærer Haandværket, bliver tidlig en Mester, og netop Ungdomstiden er gunstigst for Udviklingen af slige Færdigheder.

virket af Goethe, der jo gjorde et saa stærkt Indtryk paa ham, da han mødtes med ham som Barn og Yngling. Modsat hertil henvender Schumann sig til den enkelte, der føler med ham og forstaar ham; han er blufærdig, hvor Mendelssohn er frejdig; grublende, hvor hin er aaben; dunkel, hvor hin er klar; kompliceret og udvælgende i Udtrykket, hvor hin er enkel og almindelig — saaledes i hvert Fald i hans tidligere og historisk mest interessante Værker.

Værd at lægge Mærke til er de to Musikeres Forhold til Beethoven, det store Maal i det nittende Aarhundredes Musik. Mendelssohn følger kun daarlig med ud over Mesterens anden Periode. Han har ikke den Natur, der kan gaa til Bunds i de sidste mærkelige Værker, han er for nervøs til at kunne dvæle i deres ophøjede Beskuen, og han søger, naar han f. Eks. dirigerer *den niende Symfoni*, at faa noget udvortes virkningsfuldt ud deraf ved ilfærdige Tempi, der for Schumann „næsten fordærver al Glæden ved Symfonien“[1]). Han advarer unge Musikere mod Beethovens sidste Kvartetter, selv standser han ved *f-moll* Kvartetten (den, der ogsaa mere end en Gang føles som det unaaede Forbillede for lidenskabelige Satser i Mendelssohns Instrumentalmusik). — For Schumann var det derimod en Fryd at grave sig ned i de sidste Beethovenske Værker, at granske det „dybt kombinatoriske“ heri som i de forgudede Bachske Kompositioner og at mødes med noget Beslægtet i Bestræbelsen efter at give intimt personlige Stemninger et direkte talende Udtryk i Musik.

Nærmere end til Beethoven knytter Mendelssohn sig til Carl Maria v. Weber. Hans første fremragende Arbejde *Skærsommernats-ouverturen* er jo som en moderne, mere broget fantastisk og virtuosmæssig Udvikling af de Ideer, Weber først nedlagde i *Oberon*. Mendelssohns Alfer er endnu luftigere, fiksere, mere iltert flagrende end Webers, men knap saa poetisk „aandeagtige“ — de er snarere Naturaander, der svirrer i Luften („som Myg“), end de egentlig er følende Væsener. Men denne „Alfemusik“, der blev et Speciale for Mendelssohn (jfr. *Lieder ohne Worte, Oktetten, Walpurgisnacht, Violinkoncertens* Finale etc.) bunder i Weberske Idéer, og ligeledes fra hin første Romantiker arvede Mendelssohn Sansen for og Trangen til det karakteristisk Malende og særlig det lokalt Farvede i Musiken — her knytter han (rigtignok i noget mere udvortes) direkte til den romantiske Retning. Og i sine Ouverturer *Hebriderne, Meeresstille und glückliche Fahrt* giver han store *al fresco*-Billeder af en saadan

[1]) Jfr. Wagner: *Ueber das Dirigiren.*

Anskuelighed og udpræget Kolorit, at disse Stykker tør regnes med til den bedste og sundeste Folkemusik — den tekniske Overlegenhed er her anvendt til at klarlægge et Stof, der rent umiddelbart kan fattes af enhver, der har nogen Musiksans. En lignende Lokalkolorit møder vi i Symfonierne, særlig i *a-moll* (den skotske), hvori Farverne endnu er kraftige og ejendommelige, medens *A-dur* Symfonien (den italienske), kun indeholder en temmelig overfladisk paasat Lokalfarve.

Mere udvortes er Mendelssohn paavirket af Weber i Klaverkoncerternes Form (én Sats), i den brillante, men ret udvendige Klaversats, i visse harmoniske og modulatoriske Vendinger (jfr. den hyppige Brug af den formindskede Septimakkord); men som Instrumentalmusiker staar han rigtignok langt over sin Forgænger. Han er ham ikke blot overlegen i formende Ævne, men han har en finere, mere udsøgt Smag, og meddeler allerede ved den betydeligere og omhyggeligere Udarbejdelse sine Kompositioner adskillig større Interesse.

Ved Siden af Romantikeren — skabt af Tidsaanden og opdyrket under Webersk Paavirkning — træffer vi imidlertid hos Mendelssohn ogsaa Akademikeren, og denne bliver med Aarene mere og mere fremtrædende. Vægten bliver da lagt paa den formelle Side, paa Udarbejdelsens Sirlighed og Gennemsigtighed, paa Satsens Korrekthed, og omhyggelig vogtes der paa en fornem Beherskelse i Udtrykket: saa lidt personlig Hengivelse, saa stor abstrakt Skønhed som mulig. Mest typisk for denne Mendelssohnske Musik, der staar vor Tids Hjærte saa lidt nær, er vistnok den „græske“ Musik til Tragedierne, komponeret efter Frederik Wilhelm IV's Ønske. Spontini havde ikke saa ganske Uret, da han under Opførelsen af en saadan Tragedie forlod Salen med de foragtelige Ord: *C'est de la Berliner Singakademie.* — Men ogsaa de i sin Tid forgudede Oratorier *Paulus* og *Elias* lider trods smukke, følte og glimrende Enkeltheder i det Hele under den samme snevre Akademiskhed. Samtiden jævnførte dristigt disse Arbejder med Bachs og Händels Storværker. Dog, de samler sig ikke blot ikke til saadanne plastiske Helheder som hine Værker, de rummer ikke saadan musikalsk Storhed eller dybsindig Kunstfuldhed, men der fattes dem først og fremmest hines stolte Oprindelighed og betagende, naive Inderlighed. Oprindelig var Mendelssohn som Musiker kun i ringe Grad, allerede af den Grund er det saa urimelig, som man ogsaa har gjort det, at sammenstille ham med Mozart. Det naive kan klinge fersk eller sødladent hos

ham, det lidenskabelige være uden Varme og Dybde, og kan endog undertiden gøre et lidet tiltalende Indtryk af nervøs, ja næsten hysterisk Opfarenhed (jfr. blandt flere Eksempler Finalen af *d-moll* Trioen).

I Reglen er imidlertid just ejendommelig for Mendelssohn en vis Beherskelse, en klog Begrænsning med deraf følgende formelt Mesterskab, der af hans Samtid forveksledes med ægte Klassicitet. Mendelssohn var det dannede Selskabs Musiker, aldrig stødte han an, aldrig gjorde han Revolte, aldrig generede han ved Dybsindigheder eller ved et ukendt og vanskelig tilgængeligt Sprog. Han var afglattet og sober, fortræffelig sikker over Kunstens Haandværk, derhos elegant, smidig og elskværdig — men bag dette imødekommende Ydre føles nu en aandelig Tomhed, mest i hans større Instrumentalværker, bortset fra de omtalt skildrende Ouverturer og fra enkelte, næsten helt lykkede og typiske Arbejder som *a-moll*-Symfonien, *Oktetten*, *Violinkoncerten*. Nu vækker de andre Instrumentalværker kun ringe Genklang: I Kvartetterne f. Eks. interesserer den udvendige Pathos i Første-Allegroerne ligesaa lidt som de ferske eller sentimentale Andanter eller de letbenede, „høflig-gemytlige“ Finaler. Kun i Scherzoerne, oftest i Alfemusik-Stilen, møder der os noget individuelt, der fanger Opmærksomheden.

De store Instrumentalformer, i hvilke han efter Forbilledet hos Schubert ofte anvendte *lied*agtige Motiver, der efter deres Natur var en egentlig tematisk Udvikling imod, kunde Mendelssohn da kun sjældnere fylde med vægtigt og prægnant Indhold. Og ligesom i Følelsen heraf tyede han ogsaa gærne til de mindre Former, som han var sikker paa fuldt at beherske. Typisk for hans Arbejde i denne Genre er de berømte Hæfter *Lieder ohne Worte* — oprindelig en lidt spæd Romantikers ægte Hjærteudgydelser, senere en højtskattet Komponists bestilte Arbejder. I Grunden lærer man af disse Klaverstykker alt det mest Ejendommelige for Mendelssohn at kende. Nogen stort eller dybt følt Poesi rummer de visselig ikke. Nærmest er de „Guldsnitlyrik“ (O. Bie), der drager Tanken hen paa hvad f. Eks. en Forfatter som Geibel har præsteret. Det er jævnt henglidende Stykker, temmelig ensartet opbyggede, uden synderlig Mangfoldighed i Udtryk og Udarbejdelse, men hver Side er præget af Smag og Dannelse og de bedste Stykker aabenbarer en ikke meget storstilet, men fin og lidt melankolsk følelsesfuld Kunstneraand; de svagere en rutineret Musiker, der behager sig ved en let Sentimen-

talitet. Og som Led i Undervisningen vil disse *Lieder ohne Worte* i lange Tider gøre deres uvurderlige Nytte.

Omtrent lige saa skattede af Samtiden var Mendelssohns Sange. Enkelte af dem er — i alt Fald i Tyskland — blevet virkelig folkelige (fremfor alle *Es ist bestimmt in Gottes Rath*), men i det Hele kan de ikke sættes saa højt. De er oftest ikke baaret af nogen stor Stemning eller virkelig Fordybelse i Digtet, der tilmed undertiden valgtes lidet kræsent. Mendelssohn staar egentlig kølig og fornem ved Siden af Digtet, han forsyner det med sin smukke, let syngelige Melodi, men han lægger først og fremmest Vægten paa det musikalsk korrekte — hvorfor han endog trods sin Kultur kan støde an mod Prosodiens Love — og han undgaar Tekster af en stærk lidenskabelig Karakter og vover sig ingensinde — saaledes som Schumann — ud til Æmner, der ligger udenfor eller paa Grænsen af, hvad man hidtil har anset for egnende sig til musikalsk Behandling. Aldrig kunde det falde ham ind at give sig i Kast med Heines svidende Lidenskab eller skærende Ironi.

Et Afsnit af Mendelssohns Sangmusik har haft sin store Betydning i Rækken af hans folkelige, opdragende Kompositioner, det er hans Korlyrik. De brede, virkningsfulde Kor i Oratorierne gjorde disse til yndede Numre ved de store tyske Musikfester, den fortræffelige Kantate *Walpurgisnacht* — vel Mendelssohns bedste Vokalarbejde — blev sunget ligesaa gærne ved dilettantiske som ved professionelle Musikopførelser, og det samme gælder hans talrige *Smaakor* for blandede Stemmer eller for Mandsstemmer. Her har Mendelssohn givet sit Folk en kærkommen Skat, som det med saa meget større Glæde endnu tærer paa, som ingen af hans Efterfølgere paa dette Felt har overgaaet ham. —

Medens Mendelssohn var Akademikeren med kun et vist lettere Drag af Romantik, stod Schumann som Romantikeren fremfor alt, Romantikeren i en renere Skikkelse end nogen hidtidig Musiker havde været det — og i Grunden mere end nogen senere skulde blive det.

Schumann er Romantiker ifølge Temperament og ifølge bevidst Reflektion. Han er Romantiker gennem sin Opposition mod de samtidige tomme Efterklassikere og mod det fade, fordærvelige Virtuosvæsen; han vender sig mod den bedste gamle Kunst og han bygger paa denne Grundvold (Bach, Beethoven, Schubert) sine Værker op som bevidst Protest mod Samtidens Kunst. Saaledes kan

Reissman med Rette betegne Schumanns første Klaverværker som „de oppositionelle“. Det imaginære *Davidsbund* skulde jo som det nye Tidsskrift bekæmpe „Filisterne“ i Publikum og blandt Musikerne. — Men Schumann er endvidere Romantiker ved sin stærke Dyrken af Kunstnerpersonligheden og derigennem af „Gemyttet“, dette — som Georg Brandes fremhæver det — uoversættelige, „tyske“ og særlig tysk-romantiske Begreb. Gemyttet præger i høj Grad hans Værker (fra hans betydeligste Perioder); Sjælevarmen stiger i Ungdomskompositionerne til Hede, ja til Kogepunktet, og det bevares senere hen i den mere beherskede Periode som en indre Glød, en Inderlighed, der oftest ogsaa varmer Tilhørerne, men som undertiden — som hos de litterære Romantikere — kan glide ud i taaget Følsomhed. — Romantiker er Schumann ogsaa, naar han, der af Jean Paul „bragtes til Vanvidets Grænse“, og som tror paa Varsler og paa Spiritismen, i sin Kunst helder til det dunkle, det mystiske og gærne synger Hymner til Natten. Men Schumann glemmer ikke Dagen for Natten. Han er ikke saa ensidig, ikke heller saa vild og sær som sine litterære Fæller, saalidt som han i sit borgerlige Liv var saa skrankebrydende som de (f. Eks. Kleist, E. T. A. Hoffmann, Fried. Schlegel, Zacharias Verner). Ikke heller var han saa uordentlig i sin Kunst, om han end var opfyldt af Iver for igennem den at finde nye Udtryk for sit Sjæleliv. Hans solide Musikernatur, der efterhaanden dannedes i bedre og bedre Skole, frelste ham fra dette Skær, der vilde have bragt hans Kunst til Stranding, saa at den ikke havde glædet Slægt efter Slægt; og hans i Bunden tilbageholdende, overfor Offentligheden sky og maaske lidt flegmatiske Temperament hindrede ham i det farlige Skridt udenfor det samfundsvedtagne. Desuden er hans Musik et saa tro Udtryk for hans Personlighed, at vi deri saavel møder den dybe, ofte tungsindige Stemning som den naive, djærve, undertiden studentikose Livslyst.

Men selv Schumanns mest frejdige, ja næsten forceret frejdige Musik ejer ikke det fulde Virkelighedspræg. Den rummer en vis Klang af Fjærnhed, som af Minder om svundet Livsmod eller Drømme om en uopnaaelig Lyst og Glæde; en Klang, der vanskelig lader sig definere, men som just er typisk romantisk og som saa at sige aldrig findes hos Mendelssohn.

Men denne Mangel paa Realistik og jævnsides dermed paa Ævnen til at udtrykke det almenmenneskelige fremfor at fordybe

sig i de individuelle Stemninger og Følelser — den sætter det aandelige Skæl mellem Schumann og Beethoven som Symfonikere.

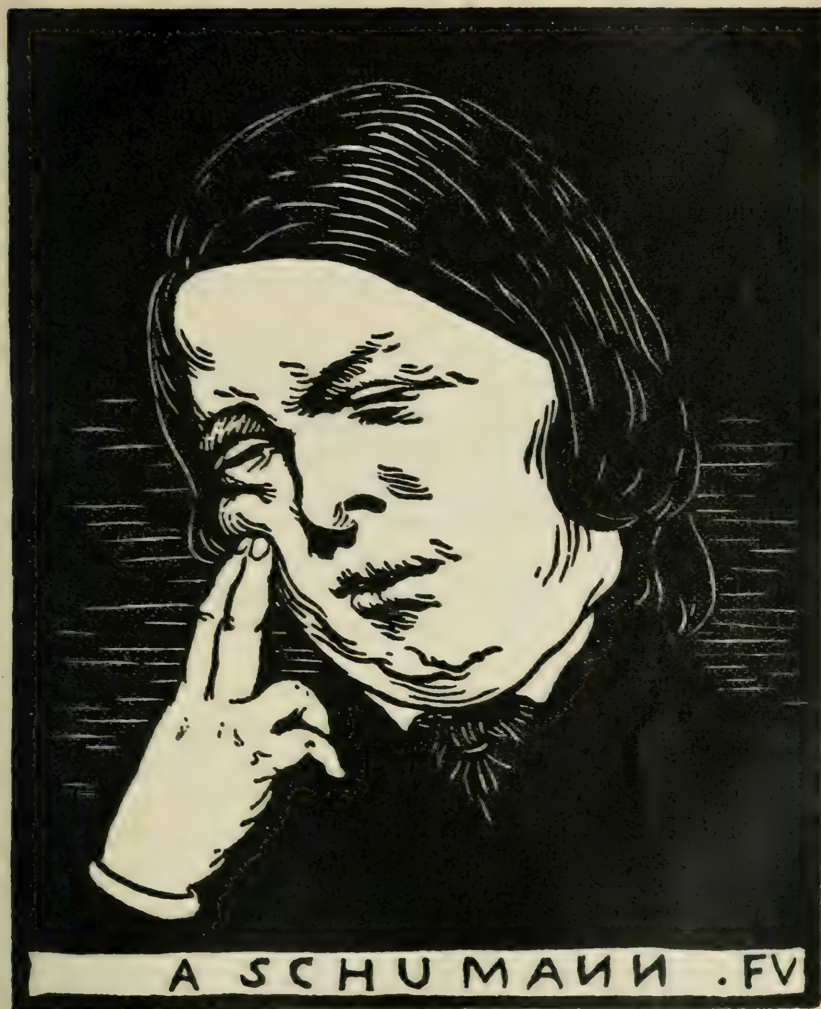


Fig. 161. Schumann, efter Vallotons Træsnit.

Schumann kan vel fylde sin *B-dur* Symfoni med sin friske, blomstrende Sang om Naturglæde og Livsmod, isprængt med ungdommelige, vemodige Toner. Men naar han i sin *C-dur* Symfoni, der er anlagt bredere og med større Udsyn, nærmer sig Beethovens

Omraade, da kæmper han trods energisk Opbyden af al sin betydelige Ævne forgæves med sin Forgængers *Manes*.

Det mere tekniske Skæl mellem de to Kunstnere er at søge deri, at Schumann i Lighed med Schubert og Mendelssohn ofte valgte Themaer, der i deres Sangform straks gav hele deres Stemning og Indhold. Han var allerede derved afskaaret fra som Beethoven at lade Themaerne under Udarbejdelsen udvide sig, aabenbare sig og saa at sige vokse udover sig selv. Schumanns Udarbejdelse underholder ved Enkelthederne, ved opfindsom Forskydning, Omsætning og Afveksling. Og paa dette Punkt staar han ogsaa ubetinget som den interessanteste og levedygtigste af Beethovens Efterfølgere, der navnlig lader Mendelssohns Selvfølgelighed i Udarbejdelsen langt bag sig.

Nok saa „stor" som i Symfonierne turde Schumann være i et mindre omfangsrigt Orkesterværk som *Manfred-Ouverturen*, men den pathetisk-lidenskabelige Stemning i dette prægtige Musikstykke er rigtignok ogsaa saa lidt universel, saa afgjort romantisk, at det faldt særlig tæt sammen med Schumanns Individualitet. Karakteristisk er det, at dette Musikstykke ogsaa fra Orkestrationens Side — der ellers ikke var Schumanns stærkeste Side[1]) — maa henregnes til hans mest vellykkede (jævnsides med Partier af *Paradis og Peri* og af *Faustmusik*, der begge ligeledes laa Schumanns Personlighed særlig nær).

Udviklingsgangen i Schumanns Kunst bliver da i de store Træk følgende: En brusende oprørsk Ungdomskunst, først famlende, senere mere bevidst og sikker, men stadig udfordrende i sit Indhold og søgende — ofte næsten anstrængt — efter nye rytmiske og harmoniske Udtryk, der undertiden kan virke med en vis Paatrængenhed. Derefter et ivrigt Studium af Musikens Teknik (Kontrapunktik)

[1]) Absolut fordømmende udtaler et Dirigenttalent som F. Weingartner sig (i Bogen: *Die Symfonie nach Beethoven*) om Schumanns Instrumentation i Symfonierne. En saa skarp Dom maa selvfølgelig staa for Forf.s egen Regning; men erkendes maa det, at Schumann, der først i en senere Alder naaede til at skrive for Orkestret, med hvilket han indtil da ingen praktisk Forbindelse havde haft, ofte synes at have undfanget sine Kompositioner ved Klaveret og først bagefter omsat dem for Orkestret. En saadan Undfangelse ud af Orkestrets Aand, som vi kender det fra hans Forgængere som Schubert og Weber og Samtidige som Mendelssohn og Gade, træffer vi saa at sige aldrig hos Schumann. Hans Orkester fattes derfor Glans og Fylde, det arbejder tungt og ofte upraktisk og giver ikke det musikalske Indhold et saa fordelagtigt Relief som ønskeligt og tjænligt.

og en ihærdig Fordybelse i Bachs Værker (*Kreisleriana*). Fra den Fare, som nu opstod for, at Schumann skulde blive stikkende i sin Efterligning af den „kombinatoriske“ Musik, frelstes han dels ved sine lykkeligere og afklarede personlige Forhold, dels ved Forbindelsen med Mendelssohn, hvem han alt fra Begyndelsen af saa op til i blind Beundring („Mendelssohn er en sand Gud“ — hedder det ekstatisk i et Brev fra denne Periode). Resultatet finder vi i Schumanns skønneste, mest afgærede og samtidig mest typiske Værker:

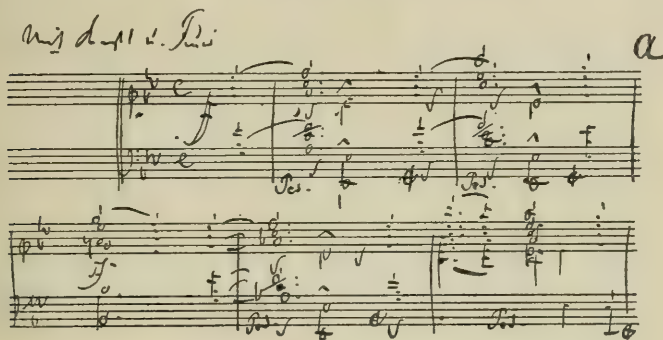


Fig. 162. Schumanns Nodeskrift.

Sangene, *B-dur* og *d-moll* Symfoni (oprindelig komponeret 1841), Klaverkoncerten (1ste Sats 1841), Kammermusikværkerne med Klaverkvintetten (op. 44, tilegnet Clara Schumann) og -kvartetten, jævnsides med Strygekvartetterne (op. 41, tilegnet Mendelssohn), der dog mere er poetiske Stemningsbilleder, rige og underholdende ved de rytmiske og harmoniske Kombinationer og snarere undfangen ud fra Klaveret — ligesom Orkesterværkerne — end ud fra de fire personliggjorte Instrumenter) og endelig mange Afsnit af det store lyriske Oratorium *Paradis og Peri*. Efterat Schumann gennem denne Række betydningsfulde Værker havde udviklet sin formende Sans og erhvervet sig en sikker Kompositionsteknik, skrev han med rastløs Iver og med en Lethed næsten som Mendelssohns, men gennemgaaende mindre ensartet i Maneren, en Mængde Kompositioner, af hvilke mange ikke rummede noget Nyt, medens andre fik blivende Værd og da ikke mindst de, i hvilke Schumann i Følelsen af sin øgede Styrke gav sig i Lag med nok saa vide og sammensatte Opgaver som hidtil — saaledes *Manfred-Musiken* og *Faustscenerne*, blandt hvilke de sidste og ypperste er de tidligst kompo-

nerede (1844—48). Men allerede i denne Periode bar mange Værker Præg af Tilbagegang, hvilket gælder om selve den bekendte *Rhinske, Es-dur* Symfoni, og det endelige Forfald med dets Gentagelser og Tomhed bryder igennem i den sidste Periode, i hvilken Schumann skrev løs i sygelig nervøs Ophidselse og med en næsten mekanisk Regelmæssighed i Arbejdet — indtil hans Aand svækkedes saaledes, at den ikke formaaede mere at fastholde de Tonebilleder og Sammensætninger, med hvilke den stadig tumlede. —

Schumann bragte ind i Musiken et eget ungdommeligt Element paa et Tidspunkt, da den stod Fare for at sygne hen i tom formel Efterligning af Klassikerne eller i fad Bravour og Dilettantisme; og (tildels med Mendelssohn ved sin Side) hævede han Tonekunstens Niveau, idet han fastslog, at den var en alvorlig Sag og dybtindgribende i det almindelige Menneskelige, holdt Fordringen om et poetisk, tanke- og følelsesrigt Indhold i Musiken højt og genvakte Forstaaelse af de symfoniske Tonedigtninges Betydning. Ved sin rige Rytmik og sine aandfuldt udarbejdede Sange, i hvilke Teksten stedse kommer til sin Ret gennem Deklamationen og det musikalske Udtryk, bidrog Schumann endelig til at berede Vejen for Richard Wagners Musik-Drama.

Mere end andre moderne Komponister har Mendelssohn og Schumann dannet Skole; navnlig den første var Hovedet for den saakaldte „Leipziger Skole“, hvis talrige Disciple til den Grad efterlignede hans Manerer, at de maaske mere end selve deres Mester har bidraget til den Modstand, der snart rejste sig mod den. Men ogsaa nær til Schumann, hvis Musik gjorde et særlig stærkt Indtryk paa unge Gemytter, sluttede sig en anselig Skare af Kunstnere.

Mange af disse Musikernavne har Tiden allerede omtrent udslettet igen af Musikhistorien — de lidet produktive eller uselvstændige Begavelser, Navne som Albert Dietrich (f. 1829) og Julius Rietz (1812—77). Andre maa der helliges en kort Omtale enten paa Grund af deres mere frodige Talent, mere fremskudte Stilling eller mere udprægede Selvstændighed. Blandt Mendelssohns Adepter maa man ikke søge denne sidste Egenskab. Kun ganske faa Navne lever endnu — af andre Aarsager:

Ferdinand Hiller (1811—1885) var ligesom Mendelssohn af velhavende Familie og sattes derved i Stand til at føre et frit og alsidigt uddannende Ungdomsliv; flere Aar tilbragte han i Paris, hvor han kom ind i et fyldigt og bevæget Musik- og Kunstliv. — Det er nok at nævne, at hans Omgangsfæller vare Mænd som Chopin, Meyerbeer, Berlioz og V. Hugo —; senere gjorde Hiller en Kunstrejse til Italien, hvor han endog fik en Opera opført (men rigtignok uden Held). Hiller var en Ungdomsbekendt af det Mendelssohnske Hus og kom snart ganske under kunstnerisk og personlig Indflydelse af Felix Mendelssohn, ved hvis

Side han en Tidlang stod i Leipzig, og han efterlignede dette sit Forbillede i sine let skrevne, talrige, næsten alle Genrer omfattende Kompositioner. Sit Navn vandt Hiller dels som Dirigent („Gürzenichkoncerterne“) og Konservatorieleder i Køln, dels gennem Bøger som *F. Mendelssohn-Bartholdy, Aus dem Tonleben unserer Zeit, Künstlerleben*, i hvilke han behagelig dannet og livfuldt berettede om sine Kunstnerbekendtskaber eller Erindringer fra Theater og Koncertsal. I lange Tider indtog Hiller i Rhinlandene en fremskudt musikalsk Stilling, navnlig som Leder af talrige Musikfester.

Nær til Mendelssohn sluttede sig endvidere de to Theoretikere Moritz Hauptmann (1792—1860) og Ernst Friederich Richter (1808—1879), begge Lærere ved Leipzigerkonservatoriet og begge betydeligere i denne Egenskab end som skabende Musikere: Hauptmann vakte særlig Opsigt ved sit Værk *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853), der dog paa Grund af dets filosofiske (af Hegelianismen paavirkede) Stil er forblevet ret utilgængeligt og vel mere har haft indirekte Betydning, men Hauptmann har iøvrig efterladt sig lettere læste *Opuscula, Briefe an Hauser* og andre mindre Arbejder af stor Interesse. — Richter forsøgte sig navnlig som Oratoriekomponist i Mendelssohnsk Stil; hans bekendte, vidt udbredte Lærebøger i Harmoni, Fuga og Kontrapunkt tjæner rent praktiske Formaal. — Nøje til Mendelssohns Stil og til de Mendelssohnske Traditioner sluttede sig hans Efterfølger paa Gewandhauskoncerternes Dirigentstol: Karl Reinicke, der er født 1824 i Altona, tilbragte en Del af sin Ungdom med Koncertrejser i Skandinavien, modtog Udnævnelse som dansk Hofpianist af Christian VIII (1846) og derefter virkede i forskellige tyske Byer, indtil han 1860 kaldtes til Leipzig som Gewandhausdirigent. I 35 Aar ledede Reinicke disse Koncerter i Mendelssohnsk Aand med smuk og kyndig Pietet overfor Klassikerne og med største Ængstelse overfor de Moderne, hvortil ogsaa Mænd som Raff og Brahms henregnedes. Som Komponist (i alle Musikens Genrer) er Reinicke smagfuld, men uden selvstændig Betydning, mest udbredt blev nogle af hans Orkesterting, navnlig Ouverturerne, samt hans Klavermusik og Sange (særlig Barnesange). Som Mozartspiller har Reinicke nydt et stort Ry.

Iblandt Mendelssohns Fæller i Leipzig var endnu to unge Udlændinge: William Sterndale Bennet (1816—75) og Niels Wilhelm Gade. Tyske Musikhistorikere tæller dem udenvidere med til Mendelssohns Efterlignere. I hvert Fald for Gades Vedkommende er dette en altfor let Rubriceren. Dennes Liv og Gærning vil blive omhandlet nærmere i det afsluttende Kapitel om Dansk Musik, men allerede her bør det fremhæves, at rent bortset fra det udpræget danske i Gades Musiknaturel blev han ingensinde en Efterligner af Mendelssohns Stil; og kun i en kortere Periode var han i mere udpræget Grad paavirket af den. Taget i det Hele og Store er Gades Musik snarere en Genklang af Schubert og af Schumann end af Mendelssohn.

Mere kraftige og selvstændige end Mendelssohns nærmere Kunstfæller og Disciple var de Musikere, der sluttede sig til den Schumannske Retning. Ogsaa af dem kan her kun de betydeligste omtales:

Robert Volkmann (1815—83) var en Sachser af Fødsel og oprindelig bestemt til Lærergærningen, men da Musikerkaldet voksede sig stærkt i ham, tog han Ophold i Leipzig (1836) og tilbragte her nogle Aar, i hvilke den nord

tyske Musik-Hovedstads Liv øvede en afgørende Indflydelse paa ham. Senere drog han til Prag og fra 1846 til Buda-Pesth, hvor han blev til sin Død. Det langvarige Ophold blandt slaviske og ungarske Folk satte tydelige Spor i hans Musik, der har en egen — men diskret — Lokalfarve. Adskillige af Volkmanns Værker har endnu bevaret deres Livskraft; de mest spillede og betydeligste er Symfoni i *d-moll*, tre Serenader for Strygeorkester, Ouverturen til ***Richard den tredje***, seks Strygekvartetter (navnlig *a-moll*, *g-moll* og *c-moll*) og to Klavertrioer (navnlig den lidenskabelig ildfulde i *b-moll*), men desuden har Volkmann skrevet en Del Klaver- og Sangmusik, der nævnes med Hæder. Volkmann besidder en naturlig og inderlig Melodik, der — navnlig ved Anvendelse af ungarske Melodier — undertiden kan minde om Schuberts. Ildfuldheden og det energiske Opsving kan i hans lykkeligste Værker nærme ham til Schumann, med hvem han maatte dele Savnet af særlig orkestral Ævne.


Fig. 163. Stephan Heller.

Adolf Jensen[1]) (1837—79), der navnlig fulgte Schumann i dennes Sange og Karakterstykker for Klaver, havde studeret Musik paa egen Haand og ad praktisk Vej, dels som Lærer i Rusland, dels som Kapelmester i Posen, da han i 1858 kom til København for at begynde et to-aarigt Kursus hos Niels W. Gade, en Studietid, der bragte ham i Berøring med Leipziger Skolens Tradition og i det Hele fik megen Betydning for Jensen. Fra 1860—68 virkede han derefter som Musiklærer først i Kønigsberg, senere ved Tausigs Skole i Berlin. En Lungetæring nedbrød efterhaanden hans Helbred, og i de sidste Leveaar skiftede han hyppig Ophold; han døde i Baden-Baden. Alt længe forinden havde Sygdommen stoppet baade for hans Lærer- og Komponistgærning. Den bærer sagtens ogsaa Skylden for det noget sentimentale Drag, der møder os i nogle af Jensens Sange. Flertallet af dem er imidlertid Udtryk for en ædel, idealt stræbende Aand, for hvem det var en naturlig Trang at udsynge sine sjælden stærkt bevægede, oftest vemodige farvede Stemninger. Betegnende for Oprindeligheden i Jensens Begavelse er det, at hans Melodik tidt synes beslægtet med den tyske Folkevises. Populære i god Forstand er mange af hans Sange blevne, saaledes ***Lehn deine Wang, Margreth' am Thor, Und schläfst du meine Mädchen***, samt flere af ***Spanisches Liederbuch;*** dybere gaaende men mindre folkeligt er et saadant (senere) Værk som Sangkredsen: ***Dolorosa*** (Chamisso). Adolf Jensens Klaverstykker er fine, sarte og bløde, ofte gengiver de Naturstemninger, og til en vis Grad er de beslægtede med

[1]) Biografi af Arnold Niggli i ***Berühmte Musiker.***

Stephan Hellers (1813—1888). Denne Musiker var født i Buda-Pesth og studerede Klaverspil i Wien; allerede i en ung Alder begyndte han at foretage Kunstrejser, hvilke Sygdom imidlertid hindrede ham i at fortsætte; tidlig udgav han ogsaa sine første Klaverkompositioner, dem Schumann anmeldte med Hæder i sit Tidsskrift. 1838 slog Heller sig ned i Paris, hvor han uden nogen offentlig Stilling levede Resten af sit Liv, højt anset som Klaverspiller og Lærer og i livligt Samkvem med Tidens Berømtheder som Liszt, Chopin, Meyerbeer, Heine, Balzac etc. — Uden Undtagelse har Heller skrevet alle sine Kompositioner for Klaver; i Reglen er de holdt i de mindre Former, som Schumann særligt havde opdyrket (Karakter- og Fantasistykker, Etuder), ofte tjæner de et instruktivt Formaal, undertiden strejfer de det Salonmæssige, men stedse hævder de sig i nobel Udsøgthed, melodisk saavel som harmonisk, og de er Udtryk for en fin og poetisk Aand, om de end ikke bæres af nogen stærk eller lidenskabelig Personlighed. Samlinger som *Im Walde, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* (Jean Paulske Motiver), *Proménade d'un solitaire* osv. vil jævnsides med de mange fortræffelige Etuder længe bevare Hellers Klavermusik.



Fig. 164. Robert Franz.

Ganske som Heller dyrkede Theodor Kirchner ene Klaveret og det endnu mere i Schumannsk Aand, idet han stræbte at lægge et stort personligt Indhold ind i sine saa stærkt som mulig koncentrerede Klaverstykker. I Raffinement i denne Henseende overgaar Kirchner Rob. Schumann, men han besidder rigtignok til Gengæld ikke dennes Friskhed, Stemningsfylde og Mangfoldighed. Hans Klaverstykker, der er prægede af fin og fornem Kunst, og egnede til at uddanne baade Tekniken (omend ikke Bravouren) og den almindelige Musiksans, vil sandsynligvis endnu længe formaa at holde sig. — Kirchner fødtes d. 10. Decemher 1813 ved Chemnitz. Det var paa Mendelssohns Raad, at han lod sig optage i Leipziger-Konservatoriet, og fra dette gik han over til at blive Organist i Winterthur. En Række Aar tilbragte han som Lærer og Dirigent i Zürich, førte derefter en urolig og af Næringssorger plaget, omflakkende Tilværelse, indtil han 1883 tog Bopæl i Dresden, hvor han blev Lærer ved Konservatoriet, og derefter (1890) i Hamburg, hvor han endnu lever, ernærende sig beskedent som Klaverlærer.

Eksklusiv Sangkomponist — som de to foregaaende udelukkende var Klaverkomponister — men sikkert en nok saa selvstændig og betydelig Kunstner som nogen af dem var Robert Franz (1815—92). Denne sympatetiske Musiker, hvis

Familienavn iøvrigt var *von Knauth*, levede et stille Liv, mere en Videnskabsmands end en Kunstners. Han var sky for al Offentlighed — beskeden i Dommen om sig selv, og hans ydre Kaar, der navnlig efterat Døvhed havde slaget ham, var yderst tarvelige, foranledigede ham til at leve i fuldstændig Tilbagetrukkenhed, fra hvilken han kun fra Tid til anden udsendte et Hæfte Sange eller en kyndig og musikalsk forstaaende Bearbejdelse af et Händelsk eller Bachsk Værk — Bearbejdelser, der iøvrig, sikkert med Urette, mødte Modstand hos Musikhistorikere som Spitta og Chrysander. Robert Franz's „Samtaler" udgaves af Wilh. Waldmann (Leipzig 1894); de vidner tilstrækkelig om hans pessimistiske Sindelag, men tillige om, hvilken betydelig, filosofisk og kritisk anlagt Personlighed han var. Franz's Selvstændighed bragte ham ogsaa til at staa udenfor Partierne, frit overfor de forskellige „Retninger". Hans første Sange (*Lieder*), der udkom paa hans eget Forlag, vakte Mendelssohns og Schumanns Opmærksomhed og omtaltes rosende i Tidsskriftet; snart sluttede Liszt sig til Franz's Beundrere (han søgte senere i et lille Skrift at fastslaa hans Betydning), og da Franz i 1850 hørte *Lohengrin*-Opførelsen i Weimar, lagde han ikke Skjul paa sin Interesse for „Fremtidsmusiken", uden at han dog derfor i Et og Alt vilde eller kunde slutte sig til denne Retning. Paa denne Maade blev han i hine musikalske Kampaar lettelig en ensom Mand. — Franz tog som Sangkomponist Schumann som Forbilled, han er som denne Romantiker af Temperament og gennemgaaende ligesaa kræsen i Valget af sine Tekster; men han uddannede sig i den lange Række Sange, han efterhaanden skrev (henimod 300), sin egen Stil, der øjensynlig er paavirket af Beskæftigelsen med den store Seb. Bachs Værker, og han lagde med Forkærlighed Vægt paa en aandfuld Behandling af Teksten og paa et knapt, pointeret Udtryk. Rob. Franz's Sange forekommer da maaske nok ved første Øjekast tørre og forstandsmæssige ved Siden af den Schumannske Svulmen, men efterhaanden aabenbarer de deres fine og ædle, oftest tungsindige Stemninger, betydelige Kultur og ejendommelige Forhold til de gammeltyske Folke- og Kirkemelodier. Nogen vid Udbredelse kan de dog næppe endnu siges at have vundet[1]).

I fjærnere Grad end de hidtil nævnte nedstammer fra Mendelssohn og Schumann saadanne fremragende Musikere som Joachim Raff, Anton Rubinstein, Johannes Brahms og Max Bruch, der vil blive omtalte i følgende Kapitler.

Som et sørgeligt Vidnesbyrd om den Forfladning, betydelige Mænds Gærning hurtig bliver Genstand for, bør her endnu til Slutning nævnes, at den ved Schumanns og vel navnlig Mendelssohns populære Sange vakte Sans meget snart udnyttedes af en Række underordnede Musikere, som forstod at skrive Musik, Sange og Kor, der ved fersk og ofte sentimental Melodik straks behagede det brede Publikum og som blandt Dilettanter og gennem de i Tyskland efterhaanden saa udbredte *Liedertafel*[2]) (Sangforeninger) trængte vidt ud og langt ned i Befolkningen. Saadanne Musikere er f. Eks. Franz Abt (1819—85), Gumbert (1818—96), Kücken (1810—92) og Proch (1809—78). Deres kunstneriske Betydning, der ikke varierer meget, svarer omtrent til de Salonkomponisters, som Schumann saa ivrig bekrigede, men ikke heller naaede ganske at faa Bugt med.

[1]) Biografier og Karakteristiker af Rob. Franz af Prochazka (Leipzig 1894) og Jul. Steenberg (Kbhvn. 1896).

[2]) Den ældste *Liedertafel* stiftedes af Zelter i Berlin (1808), men havde ikke noget egentligt folkeligt Præg eller Maal, først i Aarene 1820—30 blev slige Mandssangforeninger yndede og udbredte med Medlemmer blandt den jævnere Befolkning, og nu findes næppe nogen nok saa lille By, ja Landsby, uden at den har sin *Liedertafel*.

TRETTENDE KAPITEL.

Klavermusikens Udvikling — Virtuosernes Periode — Moscheles — Thalberg — Klavergenierne — Chopin — Fr. Liszt — Moderne Klaverspillere af Liszts Skole — Violinspillets Udvikling og dets berømte Mestre. — Andre udøvende Kunstnere.

Ofte er det i denne Fremstilling af Musikens Historie blevet paapeget, hvorledes Beethovens Kunst intet synderligt betød for hans Samtid og nærmeste Eftertid. Han stod der som et mægtigt Fyrtaarn, der kaster sit Lys langt ud i det Fjærne, medens de, der færdes ved dets Fod, ingen Oplysning modtager fra det, men vandrer i deres egen Dunkelhed. Saaledes ogsaa paa Klavermusikens og -teknikens Omraade. Det blev foreløbig ikke Beethovens geniale Sonater, der bestemte Udviklingen; vel spilledes enkelte af hans Sonater af hans nærmeste Tilhængere og Disciple (af nærmere Elever havde Beethoven jo kun den ene, Ferd. Ries), men paa de egentlige Koncertspilleres Repertoire fandtes de ikke ligesaa lidt som hans Koncerter.

Den store Skare Virtuoser, som dukker op i Begyndelsen af det nittende Aarhundrede og som i Tyverne og Trediverne koncerterende gennemstrejfede Europa i en ganske ejendommelig international Kappestrid, lagde alle først og fremmest Vægten paa det Tekniske; Udførelsens Elegance og Bravour galdt langt mer end Fortolkning eller musikalsk Værdi af det, der spilledes. Det var ikke blot den fra Hummel udgaaede Wiener-Skole, der virkede i denne Retning; Restaurationsperioden, der daaredes af Rossinis Operaer og af de italienske Kunstsangere, forlangte ogsaa i Koncertsalen det Ørekildrende, hvad der gled let ind i Forstaaelse, og hvad der glimrede og overraskede ved den ferme Overvindelse af Vanskeligheder, der for den Sags Skyld kunde være baade tomme og ligegyldige, ja tilmed mere indbildte end virkelige. At behandle Klaveret

med selskabsmæssig Elegance og at underholde som ved en flydende behagelig Konversation, derom galdt det først og mest.

Dette Spor fulgte da alle Skoler og alle enkelte Virtuoser, af hvilke der, som sagt, i disse Aartier var en sand Vrimmel. Betegnende for dette Virtuosvæsens Magt og Udbredelse er det, at en af de fadeste og argeste Virtuoser Henri Herz i tredive Aar var Klaverprofessor ved Pariserkonservatoriet. Og sikkert er det, at det franske Klaverspil trods alt Fremskridt og al Udvikling endnu den Dag i Dag staar under hine Tiders Virtuosvæsens Tegn, forsaavidt dets Fortrin og Styrke fremdeles mere er det elegante afslebne Ydre og en vis kølig Ynde end den uddybende, personlig hengivne Fortolkning.

Disse Virtuoser spillede hovedsagelig kun deres egne Kompositioner — nogle enkelte af de ældre Mestres kunde komme med, forudsat at de ogsaa lod sig benytte som tekniske Præstationer. Ellers foredrog man de Stykker, hvis Vanskeligheder man havde lagt til Rette for sin egen pianistiske Styrke, og Publikum bedømte ganske naturlig Virtuoserne lige saa meget efter disse deres Bravourstykker som efter deres Spil. Og hvilke utrolig tomme og behagslystne Kunstlerier møder man ikke paa disse Virtuosprogrammer; allerede Titlerne giver en Smag deraf. Vel skrev disse Virtuoser af og til — maaske for Skams Skyld — noget, de kaldte Sonater, men som i Grunden kun var løst sammenfattede, etudemæssige Musikstumper, kun saare fjærnt i Slægt med den klassiske Sonate. I Reglen var man imidlertid ærligere, som naar man præsenterede disse Salonstykker, hvis Titler allerede nu falder saa usmagelige ved det lave Niveau, de betegner, enten de lyder *Les charmes de Berlin, Le retour à Londres, Souvenir de mon premier voyage* (eller fra alle mulige forskellige Byer og Lande), *la Brigantine ou le voyage du mer, la mélancolie et la gaité, Le fou* (scène dramatique), *Hommage à Händel* eller endog *Der Brand von Mariazell* eller *Reveil du lion!* Ved Siden af saaledes titulerede Bravourstykker vrimler det med Operafantasier (for Koncertsalen) og do. Potpourrier (nærmest for Dilettanterne), paa dette sidste Felt kommer vi vel allerlængst ned med Salonmusikmagere som Fr. Hünten, Rosellen, Henr. Karr, Th. v. Oesten, Charles Voss med flere af samme Slags, Folk, der leverede deres Fabrikata paa Bestilling, alt over samme Læst og til utrolig høje Priser, der vidner tydeligt om den gode Afsætning.

Men Operafantasierne findes ogsaa paa de store Virtuosers Repertoire, selv de betydeligste af dem dyrker ihærdig Genren, ja en stor Del af Liszts Repertoire var i den første Tid bygget paa den Art Kompositioner — et talende Vidnesbyrd om, i hvilken Grad Operasmagen influerede paa Koncertmusiken. Den da herskende Sangerkultus satte da ogsaa sine Spor i de musikalske „Favorit“-Fantasier, Potpourrier over en Henriette Sonntags, Jenny Linds eller Mdme Pastas Yndlingsarier; denne Genre bar Modesmagen saa højt, at selv en Klaverspiller af Moscheles' Betydning og Kultur ofrede til den.

Ved Siden af saadan i Forvejen tilvejebragt Musik (hvortil endnu kom de talløse *Variations sur un thême russe*, *suisse etc.*) hørtes i Virtuosernes Koncerter Improvisationer over Motiver, der i Reglen opgaves af Publikum; ogsaa denne Genre var meget yndet, men saare langt fra Mozarts og Beethovens Improvisationer, forsaavidt som Virtuosen, som næsten undtagelsesfri Regel, kun benyttede den til i fade Variationer uden nogen kunstnerisk Udarbejdelse eller virkeligt Indhold at præsentere de Kunstfærdigheder, som udgjorde hans særlige Styrke. Ogsaa slige Improvisationsnumre findes paa den unge Liszts Koncertprogrammer.

Nutildags er disse Virtuoser glemte, som en Gang lagde Musikverdenen for deres Fødder — og som skovlede Penge sammen, der satte dem i Stand til at trække sig tilbage paa fyrstelige Landgaarde eller anbragtes af dem i store Klaverfabrikker — glemte gennemgaaende lige til Navnene. Fra Koncertsalene er den Retning, de repræsenterer, forsvundet eller findes kun i forædlet og forfinet Udgave; den sidste „Virtuos“, der optraadte offentlig, var vistnok Antoine Kontski, der først døde 1899, men som i sine sidste Aar var henvist til at koncertere fjærnt fra Musikens Centre, i Brasiliens og i Sibiriens Provinsbyer. I Hjemmene dyrkes vistnok endnu Virtuosernes Salonstykker og mest de tarveligste af dem (som Herzs, Hüntens, Voss', Oestens), men Klaverundervisningen er dog heldigvis højnet saa meget, at Dilettanteleverne ikke saa dristig som for et Aarti eller to siden optræder og brillerer med den Art Klavermusik.

Virtuosernes Periode betegner en trist musikalsk Nedgangstid, men den er ikke blottet for Interesse i kulturel Henseende, nøje sammenhørende som den er med Tidens hele aandelige og sociale Særpræg; at Virtuoserne næsten altid samledes og oftest endelig for-

blev i Paris, den Gang Evropas selskabelige Hovedstad, fortjæner ogsaa at fremhæves.

Her skal kun fremdrages enkelte og særlig typiske af disse fordums „Berømtheder“.

I Paris havde — som anført i VI. Kap. pag. 361 — Hüllmandel grundlagt en Pianistskole, der nedstammede fra de „galante“ Musikeres Hovedmand Phil. Em. Bach. Hüllmandels Elev, Louis Adam (1758—1848, Fader til Operette komponisten) skrev en stor Klaverskole, der blev Norm for fransk Klaverspil. En af Adams Elever blev Pariserskolens mest fremragende Repræsentant: Friederich Kalkbrenner (1784—1849), der vel var tysk af Fødsel, men alt som Barn kom til Paris med sin Fader, der blev Korrepetitør ved den store Opera. Foruden hos Adam studerede Kalkbrenner i nogle Aar i Wien, hvor bl. a. Clements var hans Lærer; at han af sin Fader sendtes til Wien, skyldtes dog ikke blot Hensynet til hans Uddannelse, men ogsaa at han, der var forfængelig og levelysten, havde faaet Smag paa at ødsle Tid og Penge hen med den franske Hovedstads unge Levemænd. En Levemand og dertil en særdeles arrogant og forfængelig Herre vedblev Kalkbrenner at være ogsaa efter sin Tilbagekomst til Paris, men samtidig blev han en Virtuos, hvis elegante Optræden og imponerende Fingerteknik lagde Pariserne for hans Fødder. Hans Selvtilfredshed steg yderligere, da han ved Giftermaal med en rig Dame fik Lejlighed til at aabne en Salon, i hvilken Kunstens og Aristokratiets Spidser samledes. Af de rige Parisere var Kalkbrenner Aarrækker igennem den mest søgte og højst betalte Lærer, en Tidlang var han ogsaa Professor ved Konservatoriet. Af Betydning for hans Klaverspil blev et Besøg, som den højtbegavede Musiker Dussek aflagde i Paris, hvor han i nogle Aar var knyttet til Talleyrands Hof (jfr. foran p. 359). Kalkbrenner søgte at tilegne sig Dusseks fuldttonende Spillemaade. Fra 1814—23 opholdt Kalkbrenner sig mest i London, hvor han fejrede ligesaa store Triumfer som i Paris og hvor han traadte i Forbindelse med Logier, Opfinderen af det saakaldte *Chiroplast,* et Apparat, der befæstet til Klaviaturet skulde tvinge Hænderne til under Spillet at beholde den samme Stilling og Afstand fra Tasterne. Dette Apparat udnyttede Kalkbrenner ved sin Undervisning. Efter Opholdet i London fulgte nogle Kunstrejser i Tyskland og Østrig, hvorefter Kalkbrenner atter tog fast Ophold i Paris, hvor han blev Medejer af den berømte Pleyelske Klaverfakrik. Han døde af Kolera i Badestedet Enghien.

Kalkbrenner er en Hovedrepræsentant for den Retning i Klaverspillet, der betragter Tekniken som Selvformaal og skiller det egentlig musikalske ud som noget underordnet. Han er imidlertid en Pianist, hvis Betydning indenfor den angivne Begrænsning ikke bør undervurderes. Som Musiker er han gennemgaaende tom og hul, som Tekniker sikker, overlegen og opfindsom. Det var ham først og fremmest om at gøre at uddanne Fingerfærdigheden; paa en letløbende, spillende og glansfuld Teknik lagde han mere Vægt end paa Kraft og Varme. Men en særlig Styrke havde han i det bløde Anslag, den indsmigrende Tonedannelse, en ejendommelig Kælen for

Tonen — et *carezzando*, der fremlokkede Tonen ved et blidt Strøg paa Tasten, mere end ved et Slag. De følgende franske Virtuoser dyrkede dette *carezzando* — en særlig Specialist deri var den forannævnte Antoine Kontski. Den franske Skoles Princip, at udvikle Fingerfærdigheden uden at anstrænge Armen og at sætte alt ind paa den egale Uddannelse af begge Hænder skyldes derhos væsentlig Kalkbrenner, og til ham kan den almindeligere Anvendelse af Oktavpassager og af Dobbelttriller føres tilbage, ligesom han var den første, der spillede Stykker alene for venstre Haand. Men „Stilen" i hans talløse Kompositioner, af hvilke kun *Etuderne* kan siges at have bevaret nogen Interesse, karakteriseres bedst ved hans egne Ord (til Ferdn. Hiller) om en af hans *Fantasier*: Ser De, det hele er Drømmeri, det begynder med Kærlighed, Passion, Desperation, Fortvivlelse og det ender med en Militærmarch!

Er Kalkbrenner endnu en Virtuostype, der dog kunde afvinde selv en Chopin en vis Respekt, da er hans samtidige blandt Modekomponisterne gennemgaaende adskillig tarveligere. Størst Ry nød vistnok Henri Herz, hvis fornærmelig tynde og leflende, men „taknemmelige" Salonstykker hører til dem, der vanskeligst bliver fordrevet fra den hjemlige Musikdyrken. — Herz (1806—88) var ligesom Kalkbrenner tysk af Fødsel og ligesom sine Fagfæller Hünten og Rosellen Elev af L. Adams Kollega ved Konservatoriet i Paris, L. B. Pradher. Allerede som Barn var han optraadt offentlig og 1818 udgav han sine første Salonstykker (*Airs tyroliens variés* etc.), der straks fandt livlig Afsætning. Moscheles' Optræden i Paris (1820) skal have stimuleret Herz til yderligere Anstrængelser, og snart var hans Soiréer lige saa besøgte og yndede som hans Kompositioner var en velset Forlagsartikel. Sine Koncertrejser udstrakte Herz — saaledes som det i disse Aartier begyndte at blive Skik — lige til Amerika, og Turnéen derhen betalte sig saa vel, at han ogsaa kunde anlægge en Klaverfabrik, fra hvilken iøvrig udgik fortræffelige Instrumenter. Som alt fremhævet fik Herz afgørende Indflydelse paa fransk Klaverspil derved, at han i mange Aar (1842—74) var Lærer ved Pariserkonservatoriet. Hans sirlige og elegante, men karakterløse Spils Force var navnlig en betydelig Træfsikkerhed i vanskelige Spring. — Nærmest ved Siden af Herz kan nævnes Virtuoser som Jacob Rosenhain (1813—94) og Th. Døhler (1814—56). Den sidste gæstede paa sine Koncertrejser ogsaa Kjøbenhavn, overalt beundret for sit glatte, afslebne Spil. Da Sygdom ret tidlig afbrød hans offentlige Optræden, skrev han Salonmusik omtrent af samme Art som Herzs. — Mere Pædagog end Virtuos var Henri Bertini (1798—1876), født i London af italiensk Slægt, men virkende i Paris; han tilstræbte en ædlere Kunstretning og efterlod sig foruden et betydeligt Ry som Lærer de forstandige og enkle, endnu benyttede Etuder. — Endnu fjærnere fra Pariser-Virtuosernes Gruppe og næsten ganske overskygget af dem stod to Mænd, hvis ejendommelige Personligheder og Gærning bør mindes, skønt de, til Dels paa Grund af Forholdene, ikke ævnede at tilkæmpe sig nogen fremskudt Plads i Musikhistorien: Den eksalterede „kraftgeniale" Henry Litolff (1818—91), der førte et bevæget Liv — gift som han var tre Gange, indviklet i Revolutionsbevægelserne (1848) o. s. v. — som var en be-

tydelig. men ikke synderlig kultiveret Klaverspiller, og som skrev sine ildfulde brillante *Koncert-Symfonier* (for Klaver og Orkester). der tillige med hans talrige andre Kompositioner (Operaer, Operetter, Ouverturer — som *Robespierre* og *Girondisterne*) viste hans fantastiske og energiske, men ikke altid afgærede og smagfulde Talent. Litolff grundlagde som bekendt det navnlig ved sine Klassiker-Udgaver berømte Forlag (*Collection Litolff*). — Og den sære, verdenssky Charles Valentin Alkan (1813—88), der var Elev af den fortjænstfulde Zimmermann (1785—1853) og som levede stille i Paris, kun en sjælden Gang optrædende ved Konservatoriekoncerterne, ellers optaget af sin Lærergærning og af Studiet af Seb. Bachs Værker, i hvilke han, som Hiller fortæller det, fordybede sig ved et Pedalflygel i en afsides liggende Stue i Erards Fabriker. Alkan skrev en Række Klaverværker, der endnu forbavser ved deres Fylde af Opfindsomhed og deres Originalitet baade hvad Idéerne og Udarbejdelsen angaar. Hans bisare Paafund og hans hensynsløse Dristighed (forbløffende Kvint- og Oktavparelleler) viser os en Romantiker-Natur i Slægt med Berlioz, men Alkan manglede baade dennes Storstilethed og hans Evne til at gøre sig gældende. Af Alkans Værker kan nævnes: *Préludes, Grandes Etudes (dans le genre pathique), Jean qui rit et Jean qui pleure, Le chemin de fer, Les festins d'Œsop, Morceaux caracteristiques* — gennemgaaende frembyder de store tekniske Vanskeligheder, der yderligere har hindret dem i at vinde fortjænt Udbredelse.

En Klaverspiller, hvis Ry som Virtuos ikke var ringere end de fornævntes, men med en Kunstnerpersonlighed langt mere lødig og sympatetisk møder vi i Ignaz Moscheles, der baade ved sit Spil og sine Kompositioner peger udover Virtuosernes Periode uden dog helt at kunne gøre sig fri af den. Moscheles[1]) (1794—1870) hører til Pragerskolen, der navnlig er knyttet til de to Lærernavne Wenzel Tomaschek (1774—1850) og Dionys Weber (1771—1842). Den sidste var Moscheles' første Lærer, men de stærkeste og varigste Indtryk modtog Moscheles i Wien, hvor Klavermusikens Klassikere blev Genstand for hans ivrige Studium, og hvor en glødende Beundring knyttede ham nær til Beethoven. Dette Forhold til Beethoven og hans Musik var, som man vil forstaa, allerede noget særegent for en Klaverspiller i denne Periode. Og virkelig var Moscheles en af de første, der gav Beethovenske Sonater Plads paa sine Programmer, ligesom han var den første Pianist, der bearbejdede et fremmed Klaverudtog, nemlig Beethovens *Fidelio.* — Baade i Tyskland og Paris blev Moscheles' Koncerter optagne med Begejstring[2]), og ikke mindre Bifald mødte ham, da han optraadte i London. Her slog han sig ned og virkede som Lærer (Afløser af Clementi) kun fra Tid til anden optrædende som Virtuos i London og paa Turnéer i Tyskland og Paris. 1846 fulgte Moscheles Mendelssohns Opfordring til at overtage Klaverlærerposten ved Konservatoriet i Leipzig, og hermed var hans Virtuostid endelig afsluttet; den afløstes af en følgerig Lærervirksomhed. — „Moscheles er en ægte Grænseskikkelse, en Dobbeltsjæl: paa den ene Side fuld af Indrømmelser til Modesmagen, paa den anden sprudlende af Opfindsomhed og intensiv musikalsk" (Bie). Paa hans Repertoire fandtes fade, men funklende Bravourstykker: Bravourvariationer over Alexandermarschen (som han i sin senere Alder kun ugærne spillede trods deres almindelige Yndest), Fantasier over Folkeviser, *Les charmes de Paris,*

[1]) Jfr. de interessante Memoirer: Aus Moscheles' Leben. Nach dessen Briefen und Tagebüchern.

[2]) Derimod mødte Moscheles i Kbhvn., som han gæstede 1829, en Kølighed hos Publikum, hvis Smag betegnes derved, at det først var den rent virtuose Side af hans Spil, der vakte Begejstringen, jfr. V. C. Ravn: Koncerter og Musikselskaber i ældre Tid (1886) p. 211.

forskellige *Hommages* etc., og til hans Specialiteter hørte Improvisationer over Motiver, der opgaves ham af Publikum. Men ved Siden deraf komponerede han i ædel, noget romantisk paavirket Stil Klaverkoncerter (særlig fremragende *g-moll, C-dur* og *Concerto pathetique*) *Charakteristische Studien* (op. 95) beslægtet med Schumanns Karakterstykker, og som disse betegnede ved Overskrifter (*Zorn, Wiederspruch, Mondnacht an der See, Traum* o. lgn.), og endelig de paa een Gang gediegne og glimrende *Etuder* (op. 70), der endog synes at have influeret paa Chopins Værker af samme Art. — I det Hele gik Moscheles' Bestræbelse ud paa efterhaanden at frigøre sine Kompositioner for den indholdsløse Virtuosfacon og meddele sin Musik et dybere poetisk Indhold, og hertil medbragte han baade Intelligens, Opfindsomhed og Temperament.

Moscheles' Klaverspil betegner et Fremskridt fra den i Tyskland herskende virtuose Wienerskole (Hummel). Han tog mere kraftig, energisk og lidenskabeligt fat paa Instrumentet, og til det rigere afskyggede Anslag kom en hyppig og velberegnet Brug af Pedalen, den Hummel f. Eks. havde anset det for ganske forkasteligt at benytte. Moscheles' Spil fik da et mere stort og sundt kunstnerisk Præg end de rene Virtuosers. Han var endelig den første, der (1837) vovede at give Klaversoiréer uden Orkester, dog kun saaledes, at en Sanger eller Sangerinde bistod med Afveksling mellem Klavernumrene. Til de nu saa almindelige Helaftens-Klaverforedrag naaede først Fr. Liszt (1839).

Til Pragerskolen hører endvidere Alexander Dreyschock (1818—69), der ved sin højt udviklede Teknik (navnlig venstre Haands Teknik) vidste at hævde sig selv overfor den snart følgende Liszt-Begejstring og som derhos var en betydelig Musiker, hvis Foredrag af Mendelssohns Koncert navnlig berømmes (1853 spillede Dreyschock den bl. a. i Kjøbenhavn), men som dog nok staar Virtuoserne nærmere end Moscheles gjorde det — og Julius Schulhoff (født 1825), der endnu lever i Berlin, hvor han, der var Elev af Chopin og tilegnede sig noget af dennes Spillemaade, i mange Aar har været en søgt Lærer og som Chopinspiller samt ved sine gratiøse Danse og andre nydelige Nipssager særlig er yndet i Damekredse.

Over alle de Virtuosnavne, som hidtil er nævnt, kom i Trediverne to Klaverkoryfæers Navne til at lyse: Sigismund Thalbergs og Franz Liszts. Disse Kunstneres Optræden i Paris satte alle Virtuoserne af den ældre Type i Skygge, og kun Moscheles' Ry og den helt selvstændige og særegne Chopins kunde hævde sig overfor dem. Indbyrdes var de to Klaverspillere saare forskellige. Thalberg hørte nærmest endnu til Virtuosernes Gruppe; han repræsenterede det højeste og eleganteste Trin af Virtuositeten, men med ham havde den ogsaa udspillet sin Rolle, forsaavidt som den

havde Maalet i sig selv. Thalberg danner den stolte Afslutning paa en Periode i Klavermusiken, medens Liszt, den saa meget rigere og mangfoldigere Musikernatur, stræber at udnytte sin Teknik, der langt fra at være ringere end selve Thalbergs tværtimod paa visse Punkter overgik den, til at naa de fantastisk ideale Formaal, der foresvævede ham. Thalberg var en kølig beregnende og selvsikker Personlighed. Liszt en glødende, romantisk fremstormende Yngling, for hvem det rolig afmaalte kun daarlig passede. Men for dem begge havde Virtuoserne beredt Vejen, ikke blot den noblere Moscheles, men ogsaa de egentlige Teknikere, idet de havde vakt en egen Interesse og Begejstring for Løsningen af selve de tekniske Opgaver og forstaaet at holde Publikums Opmærksomhed fangen ved deres talløse Virtuosydelser. Thalberg og Liszt optraadte samtidig, de kappedes om Parisernes Gunst og delte dem i Partier, der bekæmpede hinanden som fordum Gluckister og Piccinnister — medens de to Kunstnere, der begge var Hædersmænd, bevarede det bedste indbyrdes Forhold. Det blev efter Kappestriden sagt: *Thalberg est le premier pianiste du monde! — Et Liszt donc? — Liszt!? Liszt est le seul!* Ægte fransk aandrigt, men ikke uden dybere Sandhed. Snart vandt Liszt da ogsaa Marken i Evropa, Thalberg fordreves til Amerika; hans Spillemaade, der mere og mere tenderede mod det rent udvortes effektfulde, udtyndedes af hans Efterfølgere, der forøvrig ikke heller ret længe hævdede sig i Koncertsalene, og hans Kompositioner — med Undtagelse af *Etuderne* — vovede sig ikke frem paa Programmerne og glemtes af Dilettanterne, medens Liszts Værker voksede i Værd og Anseelse, og hans storslaaede Lærervirksomhed fik den mest afgørende Betydning for Klaverspillets Udvikling lige til vore Dage.

Sigismund Thalberg fødtes 1812 i Génève. Hans Afstamning var omgivet af et vist romantisk Skær, idet han var uægte Søn af en østrigsk Fyrste og en adelig Dame. Da den smukke og indtagende Dreng røbede saa betydelig musikalske Anlæg, kom han ti Aar gammel til Wien til sin Fader, der med megen Iver ofrede sig for hans Udvikling. Ikke blot i Musik havde han de bedste Lærere (bl. a. Simon Sechter), men ogsaa i andre almenuddannende Fag modtag han fortrinlig Undervisning. De saaledes erhvervede Kundskaber i Forening med hans fuldtud aristokratiske Væsen og elegante Skikkelse bedaarede siden Pariser-Salonernes Damer lige saa meget som hans Spil. 1830 tiltraadte Thalberg en glimrende Kunstrejse i Tyskland; 1833 optraadte han første Gang i Paris, hvilken By han vidste at holde under sit Spils Trylleri i de følgende Aar. Damernes Entusiasme for ham var saa stor, at de bemægtigede sig de Handsker, som han glemte paa Klaveret og rev dem i tusinde Stykker, der opbevaredes

som Relikvier. En Række udstrakte Rejser i Evropa (bl. a. til Rusland) efterfulgtes af Turnéer til Brasilien (1855) og Nordamerika (1856), paa hvilke Thalberg høstede saa meget af Guld og Ære, at han kunde købe en skøntbeliggende Villa ved Napoli og leve der i Ro, kun en enkelt Gang paany optrædende offentlig) saaledes 1862 i Paris og London). Han døde i Napoli 1871. — Det har sin Interesse at se, hvorledes Samtidens fremragende Musikere dømte om en Klaver-



Fig. 165. Thalberg.

spiller som Thalberg, der i alt Fald i nogle Aar af sit Liv var saa beundret og feteret, som nogen udøvende Kunstner har været det. Schumann omtaler altid Thalberg med en vis Honnør; det er tydeligt, at han deler den almindelige Beundring for Virtuosen, men ser med den samme Uvilje paa Musikeren Thalberg som den, hvormed han betragtede alt, hvad der i Musiken stræbte efter blot udvortes Effekt. En Mand, der som født Aristokrat kommer os saa høflig i Møde, maa vi uvilkaarlig ogsaa modtage med Høflighed, mener Schumann; og typisk for hans Syn paa Thalberg er vistnok følgende Brudstykke af hans Omtale af

Fantasi over Temaer af *Moses*: ... i dens op- og nedflyvende Arpeggioer synes den spillende og Instrumentet at fordoble sig. Fantasien er en lykkelig Salon-inspiration og giver Virtuosen alle Midler og Vaaben i Hænde til at erobre sit Publikum, saaledes en fængslende Begyndelse, der straks spænder Opmærksomheden, Virtuoskraftsteder, nydelige Italienermelodier, smukke Mellemsatser o. s. v. — Naar Maestroen da rejser sig fra Klaveret, vil Publikum knap give sig tilfreds, men forlanger højlydt, at han skal tage Plads igen. — Tilmed indeholder Fantasien ogsaa værdifulde Steder, til hvilke vel ogsaa en Kender med Fornøjelse lytter nogle Minutter ... og saaledes kan vi ialtfald ønske os til Lykke til, at der ogsaa i Salonmusiken er traadt noget idérigere og mere kunstnerisk kombineret i Stedet for det ganske ufrugtbare og indholdsløse, og i denne bedre Art af Salonmusik maa Thalberg betragtes som en Matador." — Chopin skriver (efter at have hørt Thalberg i Wien 1830): „Thalberg spiller storartet, men han er ikke min Mand. Han er yngre end jeg, falder langt mere i Damernes Smag, laver Potpourri over *Den Stumme*, spiller *forte* og *piano* med Pedalen, ikke med Hænderne, tager Decimer lige saa let som jeg Oktaver og gaar med Brystnaal med Diamanter." — Endelig kan Rubinsteins drastiske, summariske Dom anføres, den lyder: „Thalberg den krøllede, den striglede, intetsigende, perfekte Salon-Gentlemann" — modsat Liszts poetiske og imponerende Fremtoning og Spil.

At Thalberg skattedes højt af det store Publikum, er nu intet Under. Efter den tomme fingerfærdige (*gelaüfige*) Virtuositet, som Kalkbrenner repræsenterer, mødte han frem med et langt mere bredt, fyldigt og fantasifuldt Spil. Den overvældende Tonestyrke, som han aftvang Instrumentet, var noget nyt, og paa en interessantere og mere kunstnerisk Maade sammensmeltede han det musikalske (det egentlige Melodiske) med det virtuose Element — to Ting, som hidtil saa temmelig var holdt ude fra hinanden, og det saaledes, at det Virtuose ganske havde haft Overtaget. Hans Hovedeffekt var saaledes at spille Melodien med Tommelfingrene, medens de andre Fingre omslyngede den med Arabesker (Arpeggier og Løb), der spændte over hele Klaviaturet. Dette Nye virkede da ganske imponerende. Det var for første Gang lykkedes at omskabe Klaveret til et helt brusende Orkester. Og nu er det meget betegnende, at denne Klaverets stolte Bravourspiller laante Emner til sine Fantasier fra den samtidige effektsøgende Store Opera (*Moses*, *Hugenotterne*); medens man hidtil havde vendt sig til de sødere og blidere italienske Operaer eller holdt sine Variationer o. s. v. i en Tone, hvis Slægtskab med *Opera-comique* (Auber) ofte er ret nær. I det Hele er Forbindelsen mellem Operaens og Klaverspillets Udvikling umiskendelig og vel værd at lægge Mærke til. — Thalberg besad iøvrig ved Siden af sin Bravour og Kraft ogsaa et stort Fortrin i et skønt Anslag og en blød syngende Tone. Liszt siger anerkendende, at

ingen som han kan „spille Violin“ paa Klaveret. Thalberg beundredes derhos for den aristokratiske Ro, med hvilken han, uden en Bevægelse af Legemet, foredrog de vanskeligste Passager. Men denne overlegne Ro, denne Stræben efter en fornem Storslaaethed, gjorde hans Spil ensformigt; man savnede efterhaanden Lidenskab og Bevægelse; hans Kompositioner, dem han omtrent udelukkende spillede, var næsten altid holdte i et højtidelig roligt Tempo, og da baade hans Spil og hans Frembringelser mere og mere gik ud paa de Virtuoskunster, som var hans Speciale, udeblev Fornyelsen, og med Stagnationen fulgte snart Publikums svindende Interesse, saaledes at Thalberg længe før sin Død var en glemt Mand. —

Sammen med Virtuosernes Flok, men lige saa fjærn og forskelligartet fra dem som fra Thalbergs Koncertbravour levede i Paris Frédéric Chopin, den Musiker, der, uden at gøre sig synderlig bemærket som Virtuos og uden at danne nogen Skole, gennem sine ganske egenartede og nye Klaverpoesier fik en større, dybere og varigere Betydning i Klaverspillets og -teknikens Historie end nogen af de nysnævnte Pianister.

Chopins korte Liv var ikke rigt paa Begivenheder, og hans saa udpræget personlige Kompositioner afspejler mere et følelsesfuldt og sensitivt bevæget Indre end store udvortes Tildragelser. Frédéric Francois Chopin[1]) blev født den 1. Marts 1809 i Landsbyen Zelazowa-Wola ved Warszawa; hans Fader var en indvandret Franskmand, der ernærede sig som Lærer i Polens Hovedstad, hans Moder en født Polakinde — en Blodets Blanding, der blev bestemmende for Chopins Kunstnernaturel. Dennes musikalske Begavelse ytrede sig tidlig, og allerede som Barn var han et velset og forkælet „Vidunderbarn“ i Adlens Saloner, ligesom han snart sluttede Venskabsforbindelser med de unge Aristokrater, som var hans Faders Elever og derhos jævnlig Kostgængere i Hjemmet, Forbindelser, der senere kom ham til gode under Opholdet i Paris, ligesom de delvis bidrog til at give hans Væsen og Optræden sit Præg. Først fra sit tolvte Aar fik Chopin grundig og systematisk Undervisning i Klaverspil og Musikteori af Warszawas mest ansete Musiker, Kapelmesteren Joseph Elsner (1769—1854), og da han snart naaede saa vidt, at han baade kunde optræde som Koncertspiller og faa sine første Kompositioner trykte (op. 1, *Rondeau*), meldte Lysten til at søge et større Publikum sig ganske naturlig. Efter en kort Udflugt til Berlin — mere for at nyde end for at yde — drog Chopin (1829) til Wien, hvor han gav tvende Koncerter (Akademier) i Kärntnerthor Theatret, ved hvilke saavel hans fine Spil som hans Kompositioner (navnlig op. 2 *Don Juan*-Variationer) gjorde stor Opsigt. Efter nogen Tids Ophold i Wien og efter et Besøg i Warszawa, hvor Chopin bl. a. spillede sine Klaverkoncerter (*e-moll*[2]) og *f-moll*), begav han sig, kort før

[1]) Biografier af Moriz Karasowski (1877) og Fr. Niecks (London 1890, oversat paa Tysk af W. Langhaus), jfr. derhos Fr. Liszts aandfulde Essay.

[2]) *E-moll*-Koncerten skal være inspireret af Chopins Forelskelse i en polsk Operasangerinde,

den polske Opstands Udbrud, paa Langfart, hvis egentlige Maal var London, men som ikke kom til at strække sig længere end til Paris, af hvilken By Chopin holdtes fængslet Resten af sit Liv. Da Chopin nemlig ikke kunde følge sin Trang til personlig at deltage i sine Landsmænds Frihedskamp — hans skrøbelige Helbred mere end hans Forældres udtrykkelige Forbud hindrede ham deri — foretrak han at leve fjærnt fra sit Hjemlands Elendighed i en Verdensstad, hvor Sympathierne for det polske Folk var saa fremtrædende, og som de talrige polske Emigranter gav et hjemligt Præg[1]). Men derhos maatte det rige Kunstnerliv og de stærke aandelige Brydninger i høj Grad tiltale og incitere den unge sensitive Musiker — og endelig kom jo saa de rent personlige Stemninger og Forhold til, der sluttede Kredsen af hvad der bandt Chopin til Paris. Paa Vejen til Paris modtog Chopin i Stuttgart Meddelelsen om Warzsawas Indtagelse af Russerne (Septbr. 1831), og dybt grebet skrev han sin *c-moll* (*Revolutions*) Etude (i op. 10).

I Paris søgte Chopin Kalkbrenner, hvis Spil han i visse Retninger (Egalitet og Anslag) satte højt og som jo desuden den Gang stod som Virtuositetens Hovedrepræsentant. Det var Chopins Tanke at studere hos Kalkbrenner, men da denne stillede som Betingelse, at han skulde forpligtige sig til et treaarigt Kursus, brød Chopin kort af og beretter i et Brev til Elsner: Saa meget er jeg da klar paa, at jeg aldrig bliver en Kopi af Kalkbrenner, han vil ikke være i Stand til at bryde min maaske dristige, men ædle Vilje: at skabe en ny Kunstæra, — Ord, der vidner om, at Chopin paa et saa tidligt Tidspunkt var klar over sin kunstneriske Mission.

Chopin fik saaledes ikke Kalkbrenner til Lærer — han hverken fik eller tiltrængte mere denne eller nogen anden Lærer! — men alligevel var der nok af det parisiske Musikliv, der optog ham: først og fremmest Operaforestillingerne, navnlig de italienske Operaer og Sangere opfyldte ham med den største Beundring; han skriver begejstrede Breve om Rossinis Operaer og føler sig nær knyttet til Bellini. Derhos kom han ind i en Musikerkreds, der omfattede Mænd som Cellisten Franchomme, Liszt, Hiller og Violinisten Baillot, og af disse skattedes hans særegne Begavelse som Klaverspiller og Komponist allerede fuldtud. Alligevel saa det en Stund ud, som om Chopin vilde opgive Paris. En Koncert, som han efter mange Udsættelser endelig fik i Stand, mislykkedes økonomisk, og Chopin omgikkes da med Tanken om at drage til Amerika, og kun en tilfældig Omstændighed: hans Indførsel i Baron Rotschilds Salon — der medførte Lærer-Engagementer fra mange af Byens rigeste Huse — holdt ham tilbage. Lærergærningen — der blev Chopins væsentligste Erhværvskilde — var ham ingenlunde imod. Lige til de sidste Aar, da Sygdom gjorde ham pirrelig og let trættet, var han en ihærdig, taalmodig og omhyggelig Vejleder, der ofte omfattede sine Elever med en levende personlig Interesse. Skønt han lagde Hovedvægten paa et smukt Anslag, en fuld og sangbar Tone — for hvilken han opstillede Italiener-Kantilenen som Mønster — og et varmt, klart og naturligt Foredrag,

om Adagioen skriver han til en Ven: Den skal gøre det Indtryk, som naar Blikket hviler paa et Landskab, man har faaet kært, og som kalder skønne Erindringer til Live i vor Sjæl.

[1]) Om Chopins Sindsbevægelse ved Opstanden og om hans Trang til personlig Deltagelse vidner disse karakteristiske Brevlinier: Har I opført Skanser? Mine stakkels Forældre! Hvorledes lever mine Venner? Jeg kunde dø for dig, for Eder alle! Hvorfor er jeg fordømt til at være her ensom og forladt? . . . Hvor gærne vilde jeg ikke røre Strængene for at lade Sange klinge som dem Kong Johan Sobieskys Krigere sang? Hvorfor kan jeg ikke i det mindste være Eders Tambur?

tillod han ingensinde sine Elever at forsømme den rent tekniske Uddannelse, ved hvilken han benyttede Clementis *Gradus ad Parnassum* som Grundlag. Ved Siden af sin Lærervirksomhed optraadte Chopin fra Tid til anden som Koncertspiller, dog skræmmede de store Koncertsale ham, til hvilke hans Spillemaade og Tonestyrke lidet passede, og i de senere Aar gav han ene sine højt betalte „Séancer“ i en af Klaverfirmaet Pleyels Sale.

Ved disse sine Koncerter og ved selskabelige Sammenkomster i de rige og fornemme Kredse, hvor Chopin mødte den Beundring og Smiger, som han trængte til, selv om han vidste, at de ikke bundede i nogen dybere Forstaaelse, spillede Chopin næsten udelukkende sine egne Kompositioner (eller han gav sig hen i fri Fantaseren).

I et Brev fra Januar 1833 giver Chopin følgende Skildring af sin Stilling i Paris: Blandt Paris' Kunstnere nyder jeg almindelig Agtelse og Venskab, skønt jeg kun har været her et Aar. Et Bevis derpaa er, at ansete Mænd tilegner mig deres Kompositioner. Kalkbrenner improviserer ofte over mine Mazurkaer. Elever af Konservatoriet, ja tilmed Privatelever af Moscheles, Herz og Kalkbrenner tager Timer hos mig og betragter mig som Fields Ligemand. — Denne John Field[1]), der almindelig nævnedes som den, med hvis Spillemaade Chopins havde stor Lighed og som i sine *Nocturnes* havde givet ham et ydre Forbilled, kom kort efter til Paris, men beredte, synes det, Chopin en betydelig Skuffelse som Menneske og som Pianist.



Fig. 166. John Field.

Hidtil var kun faa af Chopins Kompositioner trykte — nu (1833 og flg. Aar) udkom i rask Følge en hel Række Klaverkompositioner, deriblandt de første *Mazurkaer*, de første *Nocturnes*, de store *Etuder* (op. 10), *Grande Fantasie sur des airs polonais* (op. 13), foruden *e-moll* Koncerten (tilegnet Kalkbrenner).

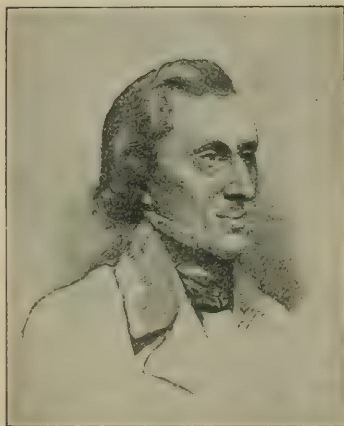
Alle disse Værker fik en vid Udbredelse og en gunstig Modtagelse af Kritiken, skønt denne — ligesom de ældre Musikere — jo nok af og til løb Panden mod mangt og meget Nyt og overraskende deri. Den Yndest, Chopins Per-

[1]) John Field var født 1782 i Dublin — han tilbragte en glædeløs Barndom og blev oprindelig tvungen til at spille Klaver af Faderen, der var hans første Lærer. Senere studerede han under Clementi, der kaldte ham sin Yndlingselev, men som med Italiener-Gnieri udnyttede hans Begavelse i sin Klaverfabrik i London, hvor Field maatte spille paa Instrumenterne for at stille dem i gunstigt Lys overfor de købelystne. Ogsaa paa sine Kunstrejser tog Clementi Field med og efterlod ham (1804) i St. Petersborg. Her levede Field indtil 1831; han var særdeles yndet i Rusland og kunde have skabt sig en glimrende ydre Stilling; men han var sygelig, en urolig nydelseslysten og uordentlig Natur (siden hen noget forfalden til Drik) og hans sidste Leveaar blev da ret kummerlige. 1831—32 koncerterede Field med stort Held i London, rejste saa over Paris til Italien, hvor han blev alvorlig syg og henlaa i stor Elendighed. Moskover-Velyndere hjalp ham tilbage til Rusland, men allerede 1837, kort efter at være ankommen til Ruslands gamle Hovedstad, døde Field. Af hans mange Klaverkompositioner (deriblandt en tidligere meget yndet Koncert) har endnu kun *Nocturnerne* Ry. Field havde virkelig fundet en ny Stil i disse melankolsk henaandede sangbare Stykker, hvis Melodier dels omslynges med sirlige Koloraturprydelser, dels varieres med megen Opfindsomhed. Efter Chopins fuldendte Arbejder i Nocturne-Genren synes Fields dog ret blege og forældede.

sonlighed nod og den Glans, der omgav hans Klavérspil, gjorde imidlertid hans Stilling uangribelig, og disse Aar var vel de lykkeligste i hans Liv. „Chopin er sund og kraftig; han gør alle franske Damers Hoved kruset, og Mændene er skinsyge paa ham. Han er paa Mode, og snart vil man gaa med Handsker *à la Chopin*; kun Længsel efter Fædrelandet tærer paa ham“ — skriver en Landsmand af ham i Foraaret 1834.

Saaledes hengik de følgende tre Aar, idet Opholdet i Paris kun blev afbrudt af en Tysklandsrejse til Marienbad, Dresden og Leipzig (hvor Chopin traf sammen med Mendelssohn, sin særlige Beundrer Schumann og Clara Wieck, den første, der havde gjort noget for at udbrede hans Værker i Tyskland) samt en kort Udflugt til London.

1837 blev derimod et skæbnesvangert Aar for Chopin. I dette Aar begyndte hans Helbred, der aldrig havde været stærkt, men heller ikke givet Anledning til særlig Bekymring, for Alvor at vakle — og i dette Aar lærte han Forfatterinden George Sand (Mdme Dudevant) at kende. Af Naturen var Chopin stærkt erotisk anlagt, men intet Kærlighedsforhold havde grebet dybere ind i hans Liv eller Udvikling, end ikke — synes det — hans kortvarige Forlovelse med Maria Wodzinska. Om hans flygtige Salonsværmerier hedder det: „Han kunde blive lidenskabelig forelsket i hele tre Kvinder i Løbet af et Aftenselskab — og glemme dem igen, lige saa snart han havde vendt dem Ryggen, men hver af de tre maatte indbilde sig, at hun særlig havde bedaaret ham.“ — Følelsen overfor George Sand var af en anden Art; den bed sig fast og bestemte omtrent Resten af Chopins indre og ydre Liv.


Fig. 167. Chopin (efter Lehmann).

Chopins Følelse overfor George Sand var fra Begyndelsen af alt andet end sympatetisk — han skriver efter det første Møde, „der er noget i hendes Ansigt, som endog ligefrem frastøder mig“ — men den aandfulde, feterede og endnu smukke Forfatterinde vidste snart at bedaare Chopin og med sin „Vampyrnatur“ at holde ham fangen. Deres Forhold og deres Brud er ofte kommenteret og Sympatierne er vekslende, eftersom en Beundrer eller Elev af Chopin skriver derom eller en, der mere tror paa George Sand og hendes Fremstilling af Forholdet (*Histoire de ma vie*). De fineste og mest forstaaende Betragtninger er vel at finde i Liszts Essay om Chopin — her deles Sol og Vind lige og Dommen fældes ud fra Kendskab til og Hengivenhed for begge Dramaets — eller snarere Tragediens Personer. — Sikkert havde en ublid Skæbne her bragt to Mennesker sammen, der begge stræbte efter Kærlighed og Forstaaelse og som vel ogsaa følte Kærlighed til hinanden, men som simpelthen ikke var skabt til at leve med hinanden. Samlivet snarere fjærnede dem fra hinanden, og for Chopin, den sartere og virkelig mest kvindelige Natur af de to, var Skuffelsen størst, og da Sygdommen skred sin ubønhørlige Vej fremad, oprev Skuffelsen hans Nerve-

system end mere og gjorde ham fortvivlet og i det daglige Liv vanskelig at omgaas.

I de første Aar af sit Kendskab til George Sand følte Chopin sig dog vistnok kun lykkelig; hans Helbred havde godt af Opholdet hos hende paa *Nohant*, og han mødte her udmærkede Mænd, der omfattede ham og hans Kunst med Sympathi og som saa ganske fordomsfrit paa hans og George Sands Forhold. Men snart kom den Tid, om hvilken Liszt siger, „at han følte sig bundet til



Fig. 168. George Sand.

George Sand med forgiftede Lænker — og om end Giften ikke formaaede at skade hans Genius, saa tærede den dog paa hans Liv og rev ham før Tiden bort fra Verden, hans Fædreland og hans Kunst“. Særlig skæbnesvanger synes et Ophold paa Minorka at have været. For Chopins Helbreds Skyld var de to draget derhen (1838), hvor de maatte tage Bolig i et gammelt forladt Kloster og uden nogen Forbindelse med Verden tilbringe nogle Maaneder, i hvilke et sludfuldt Vejr tilmed gjorde Nytten af Opholdet ret illusorisk. De ydre Omstændigheder gjorde Chopin nervøs og irritabel; det isolerede Opholdssted, hvor de to Kunstnere var ganske henvist til hinanden, gjorde deres aandelige og fysiske Modsætning ret følelig (— George Sand elskede saaledes, trods Vejrets

Luner, at strejfe om i Naturen, hvorfor Chopin, hvis Helbred forbød ham saadant, maatte tilbringe halve Dage i ensom Venten —) og det begyndte at gaa op for Chopin, at han hos George Sand ikke kunde finde nogen virkelig Forstaaelse. Herimod kunde hendes til Tider ialtfald ret taalmodige og omhyggelige Pleje, da Chopin kastedes paa Sygelejet, ikke veje op, og Venner i Paris kunde knap kende ham, da han endelig — efter en Tids Ophold i Sydfrankrig — vendte tilbage til Byen. Uagtet Kløften mellem de to allerede den Gang var saa dyb, at Chopin næppe mere kunde haabe paa en Udjævning, følte han sig dog endnu knyttet til hende eller havde ikke Energi til at rive sig ud af Forholdet; han tilbragte ialtfald de følgende Aar i Samkvem med George Sand, uagtet hendes Optræden overfor ham, selv naar helt Fremmede var tilstede, maa have naget og saaret ham[1]). Bruddet maatte dog komme; og det blev dels huslige Stridigheder — vedrørende George Sands Børn — dels Offentliggørelsen af en Roman, i hvilken Chopin (og i øvrig de fleste med ham) mente, at George Sand havde givet en indiskret og usympatetisk Skildring af sin Patient-Elsker. Det Brud, der nu endelig fulgte (1847), var villet fra Chopins Side, men med de oprivende Sindsbevægelser, der gik forud, voldte det hans Sjæl og Legem lige stor og ikke mere oprettelig Skade. — Som saa ofte hos Brystsyge var Chopins Tilstand selv i denne Periode til Tider adskillig bedre, Kræfterne syntes større og Haabet var tiltagende, saaledes at han kunde glemme sin Lidelse i en ivrig Komponeren, ja han dristede sig endog til at give en Koncert (Febr. 1848), ved hvilken han bl. a spillede sin nye *Cello Sonate* op. 65 med Vennen Franchomme og i det Hele hyldedes saa begejstret, at hans svage Nerver knap taalte det. — Kort efter traf Chopin i en Selskabssal sammen med George Sand, „der trykkede hans sitrende, iskolde Haand — og vilde tale til ham, men han vendte sig bort". — En Kunstrejse, som Chopin endnu foretog til England og Skotland, syntes Udslag af den sidste haabløse Fortvivlelse; vel modtoges han med Beundring, vel fyldtes Salene ved hans Koncerter, af hvilke en sidste, som saa ofte før, gaves til Fordel for hans emigrerede Landsmænd, vel fæstedes hans Interesse ved Bekendtskab med de berømmelige Musikheroer, der navnlig den Gang havde Ophold i London, men Døden sad ham alt i Hjærtet og Rejsens Strabadser fremskyndede den. Han forlod „det skrækkelige London", længselsfuld efter sit Pleyelske Flygel og den Violbuket, hvis Duft han bad om maatte fylde Værelset, naar han kom hjem. — Efter Ankomsten til Paris udviklede Sygdommen sig hastigt og uimodstaaeligt. Hans Søster plejede ham og Venner og Elever samledes om hans Sygeleje. Dagen før hans Død — den 17. Oktbr. 1849 — maatte hans Veninde, Grevinde Potacka, synge gammelitalienske Kirkearier for ham, og inden han udaandede, samlede han Vennerne ved Sengen og velsignede hver af dem. — Ved hans Begravelse lød første Gang — instrumenteret af Reber — Sørgemarschen af *b-moll* Sonaten, siden saa ofte brugt og misbrugt ved lignende Lejligheder.

I Chopins smidige, fornemme Skikkelse, hvis Ansigtstræk dog knap var saa smukke som idealiserende Billeder har fremstillet dem, var det destingerede det mest fremtrædende. Han lagde Vægt paa en fuldendt aristokratisk Holdning og paa at føre sig til det yderste stilfuldt i Pengemændenes og Adelens Saloner, hvor han

[1]) Jfr. herved bl. a. hvad Lenz beretter i Bogen: *„Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit"*.

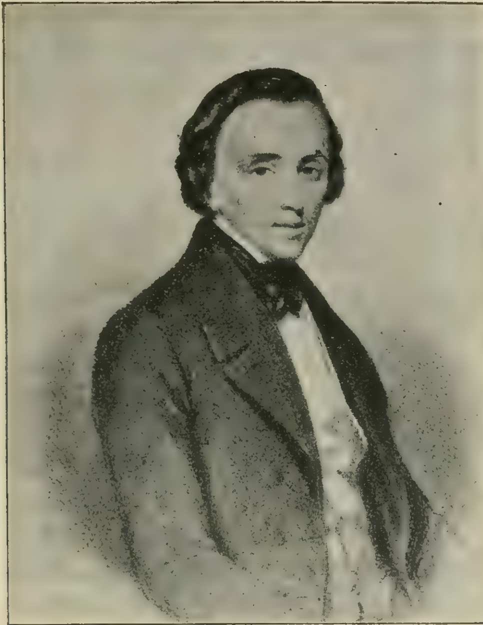
var en stadig og fejret Gæst, ja han forlangte at begraves i sit Koncerttoilette — den højeste Grad af Destingerethed. Samtidig var der paa Bunden af hans Væsen noget sentimentalt følelsesfuldt — den Stemning, der paa Polsk hedder *Žal*, og som efter Chopins egne Ord ligger gemt i hans Musik, bevægede oftest hans Sjæl. Men som den *„homme du monde par excellence, non pas du monde trop officiel, trop nombreux“*, som han efter George Sands Ord var, vidste han at give disse sine Stemninger et eget salonmæssigt, mere blidt melankolsk end egenlig stærkt umiddelbart eller oprivende Udtryk. I Chopins Væsen var der en vis fornem Tilbageholdenhed — „rede til at give Alt bort til andre, gav han aldrig sig selv“ (Fr. Liszt). Dybt i hans Væsen laa ogsaa en varm Kærlighed til og aldrig slukket Længsel efter Fædrelandet, og som Afspejling heraf ligesom sitrer og bæver hans Musik af en dulgt, ofte ligesom tilbagetrængt Smærte; men han, der efter Mendelssohns Udsagn var „en Smule smittet af den herskende Pariser-Mani for Fortvivlelsessyge“, udtaler sine polske Stemninger og Længsler i Pariseraand, i et Sprog, der i sin Bevidsthed og sit Raffinnement forstodes nok saa godt i de franske Saloner som af polske Lægfolk. — I det Hele er der i Chopins Musik ikke megen Naturstemning. Selv synes han ikke at have haft synderlig Natursans (hans Breve tyder ialtfald ikke derpaa) og hans Musik skildrer aldrig Naturen eller taler Naturens jævne simple Sprog[1]). Han har i en Række af sine Kompositioner frembragt idealiseret Dans, aldrig den oprindelige naturlige Dans, men en sjælfuld, indtil Raffinement individuel Dans, der er skabt for fine Saloner, hvor svære Tæpper dæmper Lyden (og hindrer Legemets Dans), hvor det dufter af sjældne Parfumer og hvor skønne, udsøgt rigtklædte Damer er skarede om den sære Musiker, der ved Klaveret lader sin Sjæls Hemmeligheder danse forbi dem for faa Øjeblikke efter atter at trække sig tilbage i en reserveret Afmaalthed.

Det afdæmpede havde i det Hele Chopins Sympathi; han nød kun Beethovens Musik i ringe Grad og stødtes navnlig bort ved dens voldsomme Urkraft; han veg til Side for Berliozs larmende, ekscentriske Romantik, endda hans egen Sjæl var fuld af Romantik

[1]) Noget af en Naturstemning spores dog f. Eks. i Trioen i *h-moll* Scherzoen — ialtfald synes det som om Chopin har villet give et idyllisk Landskabsbillede i musikalske Udtryk, der kun altfor ofte er blevet imiteret. Men i hvert Fald er slige Blade rene Undtagelser i hans Produktion.

og hans egen Kunstretning stærkt paavirket af den franske Romantik. Han spillede helst paa Pleyelske Flygler med „den dæmpede Sølvertone“, og i hans Spil gjorde sig den fysiske Kraft kun lidet gældende. Det virkede ikke ved Modsætninger, men ved Nyancer. I dets blide, perlegraa Enstonighed hørtes næsten intet absolut *forte*, men overfor den gennemgaaende Afdæmpethed tog selv en ringe Nyance sig allerede ud som Tonestyrke. Hvor er ikke slige Beskrivelser af Chopins Spil, — næsten ligelydende meddelte af alle, der har hørt ham med Forstaaelse — betegnende; just denne Spillemaade passede for de Stuer, hvor den sygelige Kunstner spillede for Venner og Veninder, Beundrere og Beskyttere, Elever og Kunstbrødre, der alle med Andagt lydløst lyttede for ikke at gaa Glip af en Tone. Naar enkelte Beretninger gaar ud paa, at Chopins Spil var saa svagt, at det næsten var uhørligt og selv et *forte* kun blev et *piano*, da beror det paa, at Chopins fysiske Styrke svækkedes betydelig i de sidste Leveaar, ligesom ogsaa hans Aandsenergi slappedes, alt som Sygdommen hærgede Legemet mere og mere grusomt. — Indenfor den Styrkegrad, som Chopin raadede over eller ønskede at udfolde, mægtede han at skabe den vidunderligste Tone. Om dens Sødme, Rundhed, Fylde og Sangbarhed er der aflagt talrige Vidnesbyrd. Højt udviklet var ogsaa hans fortræffelige Klaverhaands Spændkraft og Fingrenes Rapiditet — som de skønneste Juveler og den reneste Ciselering glimrede de aandfulde, overdaadige Udsmykninger under hans Hænder. Den Maade, paa hvilken han benyttede sig af disse sine Fingre, var i høj Grad fri og ofte indgivet af øjeblikkelig Lyst, afgjort naturalistisk uden noget som helst „konservatorisk“. Ejendommelig for hans saa udpræget personlige Spil var derhos hans *Rubato*; det har været stærkt kritiseret, søgt efterlignet af talrige Chopinspillere, men uden at nogen dog har kunnet træffe netop den Virkning, som Chopin frembragte — ganske naturlig, ti dette *Rubato*-Spil betød aabenbart for Chopin en Slags fantaserende drømmende Genskaben af Tonedigtet. I Chopins gribende og daarende Improvisationer traadte netop ogsaa dette *Rubato* frem, om hvilket Liszt saa træffende siger: Du ser et Træ, dets Blade bevæger sig hid og did i Vinden og følger de svageste Vindpust, men Stammen bliver alligevel staaende ubevægelig i sin Form. — Værd at lægge Mærke til er det, at Chopins Yndling blandt Fortidens Mestre Wolfgang Mozart' Spil netop ogsaa havde denne frie *Rubato*-Karakter (jfr. foran pag. 177).

Musikhistorien havde, siden Hammerklaveret kom i Brug, ikke kendt nogen Mester, der som Chopin kun skrev for dette Instrument og endda næsten ene for tohændigt Klaver, ganske undtagelsesvis for Klaver i Forbindelse med andre Instrumenter; ej heller nogen, der som han skrev for, spillede i, ja inspireredes af Salonerne uden



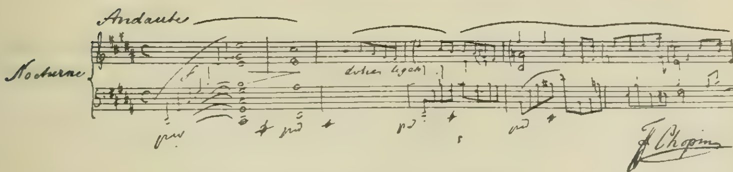


Fig. 169. Chopin (efter Ary Scheffer).

nogensinde at synke ned til at blive Salonkomponist — ti intet kan være mere misvisende end at betegne Chopin saaledes. Misvisende er det ogsaa at ville udtømme Chopins Musiks Væsen i det drømmende, sværmeriske, melankolske, raffineret sentimentale — eller hvad man nu vil. Ganske vist er herved peget paa fremtrædende Sider deraf, men jævnsides dermed staar den ridderlige Glans og Pomp, som hans aristokratiske Sjæl udfolder i *Polonæserne* eller den stolte

Lidenskab i hans nervøse Temperament, som vi f. Eks. træffer i *Balladerne* og *Scherzoerne*. Uret har ogsaa Field, naar han kalder Chopin *un talent de chambre de malade* eller Auber, naar han udtaler som typisk for Chopin: *Il se meurt toute sa vie.* Urigtige er disse Synspunkter, fordi Chopin allerede skrev i omtrent samme Stil, længe førend Sygdommen udviklede sig saaledes hos ham, at der kunde være Tale om, at den eller blot Frygten for den kunde præge hans Kunstfrembringelser.

Chopins Musik har i det Hele i mærkelig ringe Grad gennemgaaet nogen Udvikling. Maaske var den oprindelig noget mere udadvendt, baseret paa det virtuose Element, medens den siden efter blev saa afgjort inderlig med det virtuose saa organisk sammensmeltet med selve de musikalske Ideer. Denne Ændring er ialtfald hele den Udvikling den undergik.

Chopins Musik er Resultatet af en egen Kombination. Heine, der sikkert saa en Aandsfrænde i Chopin[1]) og i hvert Fald var saare indtaget i det polske Klavergeni, udtrykte det saaledes: Polen gav ham det chevalereske Sindelag og den historiske Smærte, Frankrig sin lette Ynde og Gratie, Tyskland gav ham det romantiske Dybsind. Allerede i Chopins Afstamning var polsk og fransk blandet; en af Tysklands ejendommeligste Mestre (en Romantiker før Romantiken) Seb. Bach blev han alt fortrolig ved fra Barndommen af, idet hans allerførste Lærer Zwyny særlig gav ham *Wohltemperirtes Klavier* at studere, og han betoges med Aarene mere og mere deraf[2]). Og endelig kunde man tilføje, at Italien gennem Paganinis Spil, som imponerede ham og fristede til Efterligning og gennem Bellinis melodirige Operaer ogsaa øvede sin Indflydelse paa Chopin.

Omend ingen af disse Paavirkninger blev endelig bestemmende for Chopins Kunst, der tidlig — fra Takt til Takt — bærer Præg af hans særegne og oprindelige Musikerpersonlighed, er det dog utvivlsomt, at den franske Indflydelse har været den stærkeste. Det fine Selskabs raffinerede Kultur daarede ham, der næppe medbragte et saa dybt Fond af Dannelse som en indgroet Sympathi for alt for-

[1]) George Sand beretter bl. a. hvorledes Chopin — ligesom Heine — ved Sarkasmer eller Grimacer kunde bryde den Stemning, hans Kunst havde vakt hos Tilhørerne.

[2]) Karakteristisk er ogsaa Chopins Ytring, at han i den Tid, der gik forud for hans Koncertoptræden — han kalder det „en skrækkelig Tid", han hadede al Offentlighed — i „fjorten Dage lukker sig inde og spiller Bach, mine egne Ting øver jeg ikke."

nemt, saaledes at det blev hans Ideal at færdes blandt dette Selskab som dets Ligemand — og Pariserluften, der var ladet med en usædvanlig Bevægethed i aandelig Henseende — socialt, filosofisk og kunstnerisk — betog ganske den unge polske Musiker, hvem navnlig den romantiske Retning med dens skrankefri Udfoldelse af det personlige, dens Brud med akademiske Kunstregler, dens Sværmeri og Byronske Verdenssmærte i høj Grad tiltalte.

Er det saaledes ikke vanskelig at paapege vigtige Momenter i

Chérissime, voici ce qui m'écrit Mr Onslow. Je voulais aller vous voir et vous le dire, mais je me sens très faible et je me couche. Je vous aime toujours plus si c'est possible

Chopin

Fig. 170. Chopins Haandskrift.

Chopins Individualitet, bliver det mindre let at sætte ham musikalsk i Forbindelse med Fortid og Samtid. Af Samtiden var han ligegyldig for Schumann, Mendelssohn hadede han og Berlioz frastødte ham. Af Fortidens Mestre kan vel spores nogen Indflydelse fra Bach (Flerstemmigheden i de senere Værker), fra Mozart (de lange blide Kantilener), fra Schubert (den idealiserede Vals og den nationale Tone — *Divertissement à la hongrois* hørte til Chopins Yndlingsstykker), fra Weber (det ridderlige Sving) og endelig fra Field (*Nocturne*-Stilen).

Men alligevel staar Chopin mærkelig selvstændig indenfor sit begrænsede Omraade.

Begrænset er nemlig det Felt, paa hvilket Chopin udfoldede sit poetiske Geni. Først allerede derved, at hans musikalske Fantasi

ene og alene knyttede sig til Klaveret og dernæst derved, at han modsat alle de store Mestre i Klaverkompositionen kun sjælden og uden særlig Held gav sig i Kast med de større klassicerede Former. Af Sonater har han kun skrevet fire, og af dem har kun to (*h-moll* og *b-moll*) holdt sig; og hans Sonater er, som Liszt siger, skrevet mere ifølge en Viljesakt end af Inspiration; ikke blot er Satserne ikke organisk sammenhørende, men de enkelte Afsnit er ikke undfangne i Sonatens Aand; de er — ikke ulig Schumanns *fis-moll*-Sonate — mosaikagtig sammensatte mere end tematisk udarbejdede[1]. — Ikke heller Klaverkoncerterne — der jo er Ungdomsarbejder — kan kaldes fuldendte i deres Art eller som Helheder udpræget typiske for Chopin. Der fattes dem den symfoniske Stil, Vekselvirkningen mellem Piano og Orkester, og den instrumentale Behandling er spinkel (saaledes at man endog i vore Dage har ment at burde omarbejde den).

Chopins ejendommelige Kunstnertype møder vi i hans, tildels mindre, Klaverstykker. De kan inddeles i de (nationalfarvede) Dansestykker: *Mazurkaer, Valse* og *Polonæser*, og de, i hvilke hans individuelle Stemninger og Sværmerier kommer til Udbrud: *Scherzoer, Ballader, Nocturnes, Préludes* og *Impromptus*, samt endelig *Etuderne*, i hvilke hans Klavergeni hæver det Haandværksmæssige, som de paa fortrinlig Maade tjæner, op i en høj Kunstsfære.

I disse Klaverstykker træder Chopin os imøde med sin unge poesifyldte Sjæl, sit sværmeriske lidt sentimentale Sindelag, sin nationale Begejstring og „historiske Smærte", sin ungdommelige Lidenskab, der kan stige til Pathos og sit Hang til Elegance, Raffinement og Overkultur — træder os imøde med en saadan kunstnerisk Sikkerhed, at selv det mindste Stykke bære sit tydelige Præg deraf, og saaledes at man næppe vilde tro, hvad der iøvrig er givet, at Chopin har filet paa og omarbejdet Ting, der synes udsprungne af en lykkelig Indskydelse — hvis ikke et nærmere Bekendtskab gjorde det indlysende, at denne Musik med dens usædvanlige Raffinement i den ornamentale Udsmykning og dens Rigdom af harmoniske og rytmiske Finesser ikke ret vel kan tænkes anderledes end som Resultat af et omhyggeligt og aandfuldt Arbejde.

[1]) Karakteristisk nok gaar Schumanns senere Omtale af Chopins Sonate (*b-moll*) i samme Retning: At den benævnes *Sonate*, kunde man nærmest kalde et Lune eller maaske snarere et Overmod, der lod ham sammenkoble fire af sine vildeste Børn for under dette Navn at skaffe dem Indgang, hvor de ellers ikke vilde trænge ind.

Særegen for Chopin er nemlig denne Fylde af Detailler. Paa ethvert Punkt stræber han at give sin Musik speciel Interesse; han har en rig melodisk Opfindsomhed, men han slaar sig ikke til Taals dermed. Den lige Linje, den nærmeste Vej er ham ikke altid den bedste eller kæreste. I Kraft af et vist ekscentrisk Drag i hans egen Natur og af Paavirkningen af den parisiske Overkultur søger han stedse det sjældne, det udsøgte, det luxuøse — og i sin Stræben føres han rigtignok undertiden ud i det overdrevne, det sygelige. Derfor fremtryller han de fineste Virkninger ved Stemmeføringen, derfor angiver han med en kræsen Omhu Foredragsnyancer, der nøje bør følges af den, der vil gengive hans Intentioner fuldt forstaaende, derfor meddeler han ved aandfuld og rigt vekslende Harmonik og ved en Kromatik, der ikke blot er et lejlighedsvis Virkemiddel, men en umistelig Egenskab ved hans Melodier saavelsom ved hans Stemmeføring (noget men hidtil kun havde kendt hos Spohr) sin Musik en ukendt sød, krydret Duft, og derfor udsynger han, navnlig i *Préludes* og *Nocturnes*, ikke sine inderlige og sarte Melodier uden at omslynge dem og smykke dem med en Pragt af straalende Ornamentik, en Pryd, som de kan bære, fordi de i sig selv er saa meget værd; derfor bryder han den jævne lige Rytme ved at inddele de halve, fjerdedels Noder i Trioler, Kvintoler, Septoler osv., og han indfører skalafremmede Toner i sine Melodier. Derfor endelig viger han ikke tilbage for dristig at gøre sig fri af Kompositionslærens gyldne Regler, han er ikke bange for rene Kvint- og Oktavfølger, af hvilke navnlig de berømte i Slutningen af *cis-moll*-Mazurkaen op. 30 ofte er blevet fordømt[1]). Saadant har vel lejlighedsvis forekommet i hans Forgængeres Musik; men hos ham er det blevet et Princip (eller den anden Natur) og som saadant er det noget nyt. Dette stempler Chopins Musik som Udslag af en sensitiv, nervøs og undertiden eksalteret, skønhedssøgende Aand og af en raffineret sentimental Tidsalder. Og disse udsøgte „moderne“ Udtryksmidler er gaaet i Arv til følgende Musikere — ihvorvel Chopin med sin udprægede Ejendommelighed har været nogenlunde fri for egentlige Efterlignere — og ikke blot til Klavermusikere men ogsaa til en Dramatiker fremfor nogen som Rich. Wagner, hvis *Tristan og Isolde* og *Parsifal* bærer Spor af Chopins Stil.

Foruden at berige Musiken med disse ny intense Udtryksformer

[1]) Forøvrig med nogen Ret, da de mere synes et sygeligt Lune end en kunstnerisk Nødvendighed og derhos ikke klinger smukt.

— eller i hvert Fald skyde dem langt mere i Forgrunden end hidtil — foruden at udvide og udvikle Klaverstekniken mere end nogen hidtidig Komponist skabte Chopins Geni en særlig Plads i Tonekunsten for det Nationale. Det har — navnlig i Kap. IX om Tysk Opera (Weber) — været omtalt, hvorledes Romantiken bragte Sansen og Bestræbelsen for det Lokalfarvede i Musiken frem; lejlighedsvis er det ogsaa fremhævet, hvorledes det Nationale finder sit Udtryk i de Mestres Produktion, der ellers ikke særlig er præget deraf, jfr. saaledes Haydn og Schubert. Med Chopin fremstaar imidlertid en Musik, der ikke blot næsten helt igennem bærer et nationalt Præg gennem den ejendommelige Stemning, som hviler derover, men som for en stor Del bevidst knyttes direkte til Nationalmusiken. Chopin bærer hele sit Liv Polens Navn gravet i sit Hjærte — han bragte med sig fra Warsawa et Bæger fyldt med sit Fædrelands Jord, og han glemte ikke sit Hjemland, skønt han levede hele sin Ungdom og Manddom til sin Død uden at gense det; den Atmosfære, i hvilken han levede, var imidlertid ladet med Polsk-Begejstring; det var ikke vanskeligt for ham at holde den patriotiske Ild varm; det var let og taknemmeligt for ham at blive „Patriotismens Tambur", som han i Opstandens Dage selv ønskede det, og der var en naturlig Vekselvirkning mellem Begejstringen for Chopin og for Polen. Schumann har følt dette, da han skrev: Ti vidste den vældige Selvhersker i Norden, hvorledes der i Chopins Værker, i hans *Mazurkaers* enkle Melodier truer ham en farlig Fjende, da vilde han forbyde denne Musik. Chopins Værker er Kanoner, nedsænkede i Blomster.

Den polske Tone — hin vemodige *Zål*stemning — klinger gennem de fleste af Chopins Værker, den behersker mange af *Préludes* — disse lidet omfangsrige Klaverstykker, i hvilke hele Chopins Kunsts og Tekniks Ejendommelighed findes *in nuce* — den fornemmes i *Balladerne*, her tilsat snart med en vild Byronsk Lidenskabelighed, snart med en sødt duftende Salontone — den synger ofte med i de elegant fornemme *Valse* — dem, om hvilke Schumann siger, at naar de spilles til Dansen, burde mindst Halvdelen af de dansende være Komtesser — men fuldt og helt træder den os imøde i *Mazurkaerne* og i *Polonæserne*. Om den sidste Art Dansestykker gælder det sikkert nok, at de oprindelig ikke vare polske Danse, snarest antages de efter Rytmen at stamme fra Spanien, men alt før Chopin var de blevet hjemme i Polen, og ialtfald. Chopin har fastslaaet deres polske Erobring. I Polonæserne kæmper Chopin ligesom for Polen som Nation eller endnu

mere som Stat. Rubinstein betegner ogsaa de to Polonæser *c-moll* og *A-dur* som Polens Fald og Oprejsning — et stoltere Slag for sit Land end denne *A-dur* Polonæsen kunde ingen Musiker slaa. Mere indadvendt er Chopins Fædrelandskærlighed udtrykt i *Mazurkaerne*; her kommer han sit Folk mere direkte ind paa Livet, idet han vælger dets Nationaldans som Genstand for sin Kunst[1]). Og gennem den lader han Modsætningen mellem de kække Rytmer og de vemodige (ofte *moll-*) Melodier fremkalde en gribende og ny musikalsk Virkning.

Den nationale Bevægelse i Musiken, som Chopin saaledes fremkaldte — udfra sin dybe Sympathi og Forstaaelse og med de fineste Kunstmidler uden den blot udvortes „Kolorit" — maatte selvfølgelig drage sine Spor i den samtidige og følgende Tonekunst. Direkte Forbilled for disse Bestræbelser blev Chopin vel sjælden (jfr. dog Edv. Grieg, hvem man ikke med Urette har kaldt „Nordens Chopin"). Men den Bølge, Chopins opsigtsvækkende og sympatetiske Eksempel havde sat i Bevægelse, vakte hos Musikerne — og mærkelig nok særlig i Norden — Tanken om at søge Stof til deres Tonekunst i deres eget Lands Jordbund. —

I Forbindelse med Chopin kan nævnes Adolf Henselt, der ogsaa — omend en langt ringere Aand og Musiker — var en romantiserende Klaverspiller og -komponist udenfor Virtuosernes Kreds; Henselt bidrog derhos som Chopin til at idealisere og poetisere Etuden og foretrak som hin at leve stille som Lærer. skyende offentlig Optræden og kun spillende for Venner og i de fornemme Selskabskredse, hvor Henselt var en skattet Gæst. — Adolf Henselt var født 1814 i Schwabach i Bayern; han tog Undervisning hos Hummel, men fjærnede sig i sin Spillemaade saa meget fra sin Lærer, at han knap kan kaldes hans Elev. Hans Spillemaade var af en meget modernere Art i Slægt med Chopins og med Liszts. Hans Specialitet var en usædvanlig Ævne til at spænde vidt, uddannet gennem daglige „raffinerede Studier" og ved Siden deraf et bredt, fuldttonende, akkordrigt Spil. Paa en saadan Teknik er ogsaa hans Klaveretuder baserede. I sin Ungdom foretog Henselt en glimrende Koncertturné, men efterat have giftet sig, tog han (1838) Ophold i St. Petersborg. og hermed ophørte, som ovenfor anført, hans offentlige Koncerteren. Meget hurtig opnaaede Henselt desuagtet en fremskudt Plads i St. Petersborgs Musikliv. og han blev bl. a. kejserlig Kammervirtuos og Prinsernes Lærer. I sin Egenskab af Lærer sattes Henselt meget højt og var overordentlig søgt. Ogsaa hans Kompositioner, der ikke var synderlig talrige, fandt almindelig Udbredelse (i Tyskland modtoges de med stor Sympathi af R. Schumann). Længst har hans Klaverkoncert (*f-moll*) og endnu mere hans *Koncertetuder* holdt sig, de sidste kan jævnsættes med Mendelssohns *Lieder ohne*

[1]) Direkte Tilknytning til sit Lands Folkepoesi søgte Chopin ogsaa i sine Sange; de er imidlertid ikke ret talrige og kun nogle enkelte af dem træffer Folkevisetonen og -stemningen, men da rigtignok helt genialt.

Worte, kun at de er rigere figurerede og besidder større Klangfylde. Bekendt blev navnlig: *Wenn ich ein Voglein wär'* — og blandt de andre *opus Pensée fugitive, Frühlingslied* og *Poême d'amour.*

Henselt døde 1885 i St. Petersborg.

Da Lenz en Gang sagde til Chopin, der havde foredraget for ham en af Nocturnerne: De spiller det saa skønt; saaledes kan vist ingen anden spille det! svarede Chopin tørt: Liszt kan det — og spillede ikke mere.

Ja, Liszt kunde det — han og Clara Schumann blev Chopins første og ævnerigste Profeter — men Liszt kunde mere end det. Han kunde derhos spille Beethovens Sonater lige op til de sidste *opus* — noget, der som vi har set, laa ganske uden for Chopins aandelige Sfære og Sympathi og vel ogsaa udenfor hans fysiske Formaaen; det var Liszts Foredrag af disse Sonater, der først gav dem deres faste Plads paa Klaverspillernes Programmer[1]). Og Liszt kunde endvidere spille sine egne Kompositioner, hvis Glans og Pragt overstraalede alt, hvad Klaverteknikken hidtil havde kendt og som i deres tindrende Lys en Tid satte Chopins *clair obscur* i Skygge.

Chopin var en Mester indenfor sin Begrænsning. For Liszt eksisterede ingen Begrænsning. Som Virtuos og Fortolker var han uden Sidestykke, som Komponist naaede han vel ikke Chopins Mesterskab indenfor en lille Verden, men hans Kompositioner vendte sig ogsaa mere til den store Verden. Han var mangfoldigere og mere vekslende. Saaledes var han som Kunstner og saaledes var hans Personlighed og Livsførelse. Han var blevet fri for Chopins Sygelighed og derfor fri for hans Egenkærlighed, Selvbetragtning og Mangel paa Energi til at bryde hæmmende Baand. Han var en større, friere og stærkere Aand, og han kunde og vilde leve Livet modigere, kraftigere og fuldere. Hans Liv med dets Broget-hed, Mandighed og avlende Fylde og dets *Grandseigneur*-Holdning minder om hine Renæssancens Kunstnere.

[1]) Ved Siden af Liszt har Clara Schumann f. Wieck (1819—96) Æren af at have genopdaget Beethovens Sonater. I hvilken Grad disse var glemte selv i Wien, fremgaar af Grillparzers aandfulde Digt til Clara Wieck, da hun (1837) havde foredraget *f-moll* Sonaten (*Appassionata*). — Den første, der spillede Sonaten op. 106 (Hammer-Sonaten), skal iøvrig have været den polskfødte Pianist Mortier de Fontaine (1818—83), en genialt anlagt men letsindig Musiker, der i Halvtredserne vakte Opsigt navnlig i Paris, London og St. Petersborg, men som i Reglen foretrak „kulinariske Nydelser“ fremfor at løse de betydelige Opgaver, hans Begavelse anviste ham.

Franz Liszt[1]) fødtes d. 22. Oktober 1811 i Raiding ved Oedenburg i Ungarn. Hans Fader, en Godsforvalter hos Fyrsterne Esterhazy, var musikalsk begavet, en Kunstentusiast og saa dygtig en Klaverspiller, at han til en Begyndelse selv kunde lede sin Søns Undervisning. Liszts Moder var af tysk Slægt. Allerede ni Aar gammel lod Franz sig høre paa Koncerter i Oedenburg og Pressburg og vakte navnlig Forbavselse ved sine Improvisationer. At dette Barns rige Ævner maatte under særlig Pleje var alle enige om, og da Faderen ikke var formuende nok, traadte en Kreds af ungarske Adelsmænd, der saa ofte har vist deres Offervillighed i Kunstens Tjeneste, til og sikrede Franz Liszts Studier i de første seks Aar. Hele Familien brød op for at drage til Wien, hvor den unge Liszts Spil kom under Czernys kyndige og til det yderste omhyggelige Pleje, samtidig med at Salieri — kendt fra Mozarts og Schuberts Historie — gav ham Undervisning i Kompositionsteknik. Ligesom Chopin blev Liszt ved sine Forbindelser i Adelskredse tidlig vænnet til at bevæge sig i det fornemste Selskab; han tilegnede sig et elegant Væsen og en let aandfuld Konservationstone, men disse Ting, der for Chopin snart næsten blev Livsbetingelser, betød ikke noget saa absolut for Liszt.

1822 optraadte den unge Liszt første Gang i Wien, men sin egentlige Ilddaab fik han det følgende Aar ved en Koncert, som bl. a. overværedes af Beethoven, der efter Koncertens Slutning omfavnede og kyssede den ungdommelige Virtuos under Publikums Jubel. — Da Liszt var 12 Aar gammel, rejste hans Fader med ham til Paris — paa Vejen spillede han med glimrende Held i München, Stuttgart osv. — og Maalet for Rejsen var at faa Sønnen optaget i Konservatoriet, fra hvilket han skulde udgaa med Verdensstemplet. Her mødte der imidlertid en stor Skuffelse: Cherubini erklærede, at ingen Udlænding kunde optages i Konservatoriet og vilde ikke engang høre Liszt spille. Uagtet denne Afgørelse straks ganske nedslog Modet hos Liszts Fader, blev Familien dog i Paris og benyttede sig af de mange Anbefalingsskrivelser til indflydelsesrige Mænd, som de medbragte, og snart blev den rigtbegavede Dreng Genstand for en lignende Beundring som i fordums Tid Wolfgang Mozart. *„Le pétit Litz“* — som han kaldtes — spillede i Koncerter og i Saloner, og inden et Aars Forløb var han „saa at sige blevet alle Pariser-Damers Legetøj“. Overalt blev han gjort Kur til og forkælet. Til alle hans gale Streger og pudsige Paafund, Luner og Griller blev der lagt Mærke, de berettedes rundt om — og alt fandt man fortryllende.

Sine Studier fortsatte Liszt i Paris under Reicha og Paër; han begyndte alvorlige Kompositionsforsøg og naaede at faa en Enaktsopera *Don Sancho* (1825) opført i *Académie de musique*, men uden synderligt Held. Hans andre Kompositioner vare Klaverstykker (*Etuder*, *Allegro di Bravura*) nærmest i den traditionelle Hummelske Fingerfærdigheds-Genre.

En Tid fuld af Vanskeligheder og indre og ydre Kampe fulgte nu for Liszt. 1827 mistede han sin Fader, der med lige stor Omsorg havde taget sig af Sønnens kunstneriske Udvikling og af de ydre praktiske Ting. Franz Liszt maatte nu paa egen Haand stride i Livskampen; han begyndte at give Undervisning og lagde foreløbig baade Koncertspil og Komposition til Side. Men Faderens Død

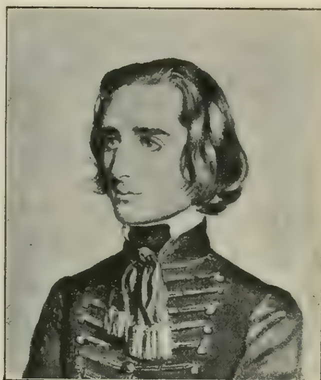
[1]) Biografier af Lina Ramann (1880—94), af Nohl og Göllerich (Reclams Universalbibl.), af Edvard Reuss (1898) og af Rudolph Louis (1900). Liszts Skrifter udgav L. Ramann i 6 Bind (1880—86). En Række af Liszts Breve bl. a. til Fyrstinde Wittgenstein udgaves af La Mara.

havde derhos levendegjort hos ham en Trang til at vende sig bort fra Verden og dens Elende, en Længsel af mystisk Karakter mod noget Større, Renere og mindre Omskifteligt, hvilket bl. a. gav sig Udslag i hans Ønske om at blive Munk — et Ønske, hans Moder kun med Besvær fik neddæmpet. Og endelig øgedes denne verdensfjendske Tendens ved en dyb Skuffelse i et smukt, ungt og purt Kærlighedsforhold til en Komtesse St. Crig. Ud af disse sygelig sværmeriske Tilstande, der en Tidlang endog kastede den unge Kunstner paa Sygelejet, blev han dog atter revet dels ved de politiske Bevægelser (i 1830), der kaldte til Live hans altid glødende Frihedstrang, dels ved Paganinis Optræden (1831), der synes at have ført ham tilbage til Klaverspillet og Koncertsalen. Paganinis dæmoniske Virtuositet æggede ham; han vilde yde noget Tilsvarende paa Klaveret og han vilde bruge sin tekniske Fuldkommenhed i endnu højere Formaals Tjeneste. Ved Siden af disse Indtryk modtog Liszt paa samme Tid — hvad der ikke maa overses — Indtryk af Chopins Klaverpoesi og toneskønne Spil og af Berlioz' vildt romantiske, hensynsløst individuelle Kunst, der begejstrede Liszt til at foretage en Klaverbearbejdelse af *„den fantastiske Symfoni"*. Omgangen med Paris' Berømtheder førte i det Hele en Række aandelige Bølger ind over hans modtagelige Sind. En Tidlang reves han med af Saint Simonismen; Victor Hugo og hans Digtning nærede Romantikeren i ham, Lamennais vedligeholdt hans mystiske, frireligiøse Hang, det, der gav sig Udslag i hans følgende betydelige Komposition: *Harmonies religieuses et poetiques*[1]) (1834). Og endelig var han i de adelige Saloner eller i George Sands ubundne Hjem, hvor saa megen Aand og aandelig Oprørskhed havde Samlingssted, Genstand for en forgudende Dameverdens Hyldest, den han alle sine Dage var saare følsom overfor. Intet Under heller, at Kvinderne laa for dette skønne, stolte, sværmeriske og bedaarende unge Genis Fødder!

Den af Liszt foretrukne blev Grevinde d'Agoult (senere kendt som Forfatterinden Daniel Stern). I Beundring og Hengivenhed for Liszt forlod hun sin Mand, opgav sin sikre sociale Stilling og fulgte Liszt i et frit Ægteskab. Følgen af dette Forhold var, at Liszt forlod Paris, levede stille dels i Nohant (hos George Sand), dels i Gêneve, optaget af Kompositionsgærning og litterære Sysler og i fulde Drag nydende Hjemmets Lykke — hvor to Børn voksede op, den ene Cosima blev Bülows og senere Rich. Wagners Hustru — og den snart storslaaede, snart idylliske Schweizer-Natur, der altid fyldte ham med en mægtig, tilbedende og frigørende Stemning. Den musikalske Hovedfrugt er den brogede indholdsrige Samling Klaverstykker *Années de pélérinage* (3 Bind); som Skribent fremtraadte Liszt navnlig med en betydningsfuld Essay i *Gazette musicale* (1835), *De la situation des artistes,* hvori han med frodig Veltalenhed kæmper for Kunstnernes Selvagtelse og aandelige Dannelse og for Statens og Publikums Forstaaelse af Kunstnernes Stilling og Betydning. — Fra Genf drog Liszt (Vinteren 1836—37) til Paris for at kappes med Thalberg, en Væddekamp, der som foran meddelt, delte Pariserne i lidenskabelige Partier — Liszts Modstandere førtes af Fétis —, men bortset herfra fortsatte Liszt sin tilbagetrukne Tilværelse i Genève (hvor han nu var Lærer ved Konservatoriet), fra hvilken han blandt andet (fra 1838) udsendte sine berømte *Transkriptioner af Schubertske Sange* — i Løbet af et Par Aar udkom over 50. — I denne Periode falder endnu et Op-

[1]) Skrevne over Motiverne af Lamartines Digtning og indeholdende det skønne *Bénédiction de Dieu dans la solitude;* endvidere *Cantique d'amour, Invocation, Ave maria, Miserere d'après Palestrina* etc.

hold i Italien, der blev den ydre Foranledning til en Række Operafantasier over de populære Operaer af Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, men rigtignok ogsaa til et Bind af *Années de pélérinage,* hvori *Sonata d'aprés une lecture de Dante,* hvis *Divina commedia* Liszt og Grevinde d'Agoult læste i Forening i Skyggen af Villa Melzis Trægrupper — samt Liszts Genoptræden i Tyskland (1839). Ved denne Lejlighed koncerterede Liszt til Fordel for Beethovens-Mindesmærket i Bonn, ligesom han siden hen Gang efter Gang ganske uegennyttigt spillede snart for et, snart for et andet nationalt eller socialt Formaal. Koncertlivet genoptog Liszt dog først helt og med ubændig Energi, efterat det (1844) var kommet til et allerede i længere Tid uomgængeligt Brud med Grevinde d'Agoult, for hvilket Liszts Biografer vistnok med Urette har tillagt hende hele Skylden. — Disse følgende Aar drog Liszt Evropa igennem som en Musikens Fyrste paa et Sejrstog. Han fortryllede overalt og vakte et saadant Røre, saa levende Begejstring, at man kun kendte faa Sidestykker dertil i Musikens Historie (f. Eks. Rossini-Deliriet), og at det fra Tid til anden forargede eller foruroligede Tidens „alvorlige" Musikere, hvis Livsbane føjede sig mindre lysende og hvis Ideal ikke forenedes med saa megen Triumf og Folkegunst.


Fig. 171. Ungdomsbillede af Liszt.

Vel kunde nu disse Kunstmoralister forsaavidt have Ret, som det utvivlsomt ikke mindst var Liszts halsbrækkende pianistiske Færdighed, hans uvejrslarmende Kraft og hans fantastiske Skikkelse med det strænge Munkeaasyn ombølget af vilde Kunstnerlokker og endelig hans egne Foredragsmaade, der i Modsætning til Thalbergs og Chopins ydre Ro og Overlegenhed ikke lod Tilhørerne i Tvivl om, at hver Nerve og hver Muskel arbejdede med, naar Lizst kom i Aande. Der haves ogsaa Vidnesbyrd om, at Liszts Spil trods alt ikke stedse prægedes af den fuldendte Soberhed, som strænge Moralister kunde fordre. Men lad nu ogsaa Liszt have badet sig med Tilfredshed i Folkegunsten, lad ham have gjort sit til at bevare den Nimbus, der omgav hans Kunst og Person, lad ham endelig undertiden have glimret vel flot med sin suveræne Magt over Klaveret: intetsteds tør man dog hævde, at han sank ned til plumpt at bejle til eller smigre for Publikum, altid var hans Spil dog højt hævet over det da gængse Virtuosvæsen; det var og blev en Fortolkningskunst, der optog og folkeliggjorde Bachske, Beethovenske, Schubertske, Chopinske, Mendelssohnske Værker (derimod sjældnere Schumannske). Og hvad der mest og afgørende skiller Liszt fra Virtuosernes Skare — trods disse Aaringers Virtuosliv — var den Omstændighed, at han uanset Guld og Ære afbrød sin Koncertbane midt i dens mest glimrende Forløb; han vilde ikke som en Antoine Kontski ende sine Dage med en stakkels Koncertomflakken i Sibirien, men han agtede heller ikke som Sigismund Thalberg at udhvile sig Aartier igennem paa sin Landgaard. Da Liszt 1847 opgav Koncertlivet for at trække sig tilbage til Weimar, var det vel tildels, fordi han var trættet af det urolige nervepirrende Liv, men ogsaa fordi han mente, at han kunde tjæne Kunsten bedre med Resten af sine Kræfter og af sit Liv.

Liszts Forhold til Weimar og det kunstelskende Hof dér stammede allerede

fra Begyndelsen af Fyrrerne. Den russiskfødte Storhertuginde, Maria Povlowna, havde skaffet ham en glimrende Modtagelse i St. Petersborg, hvor hans Sympati for Polen dog ikke var ret velset; 1842 fik han en, mere formel, Udnævnelse som ekstraordinær Storhertugelig Kapelmester og ledede i denne Egenskab nogle Koncerter, men endnu 1845 falder en Turné til Spanien og Portugal, og samme Aar spillede Liszt ved Beethoven-Monumentets Afsløring Mesterens *Es-dur* Koncert og ledede Opførelsen af en Kantate, som han havde skrevet til denne Anledning; først 1847 ophørte Koncertrejserne endelig, og Liszt tog foreløbig fast Ophold i det stille Weimar.

Med Opholdet i Weimar afsluttes altsaa væsentlig det Afsnit af Liszts Liv, der var helliget den udøvende Kunst; naar alligevel Fremstillingen af hans Kunstnerliv fortsættes her, hvor Talen egentlig er om Klavermusikens Udvikling og Mestre, da sker det ikke blot for at undgaa en kedelig Sønderlemmelse, men det kan afgjort forsvares, ti ogsaa fremdeles levede Liszt for Klaverkunsten dels gennem sine Kompositioner, dels gennem sin storartede udstrakte Lærervirksomhed. I Weimar samledes Skarer af Elever om ham, og selv om „Undervisningen“ for manges Vedkommende kun betød Erhvervelsen af et i Grunden lidet sigende Stempel, saa udgik der dog fra denne Kreds fanatisk hengivne Elever, der bidrog til atter at skabe en Kunstens Højskole i Goethes By, og disse Mænd og Kvinder, af hvilke de betydeligste skal nævnes senere, bidrog jævnsides med Liszts-Kompositioner til, at Klavermusiken og da navnlig den, der fremtræder i Koncertsalen, fremdeles afgjort bærer Lisztsk Præg.

Men forøvrig var Liszts Virksomhed i Weimar-Perioden langt mere alsidig end en Klaverlærers. Han ledede Koncerterne paa en fortrinlig Vis, han var Operaens Kapelmester og samvittighedsfuldt varetog han sine Pligter her, ja han skabte ud af intet eller saare lidet en Kunstanstalt, der kom til at indtage en Forerstilling i Tyskland. Ti med sin vaagne Aand, med sin Sympati for al Nybevægelse og for alt Nyt og Stræbende, med sit revolutionerende Sindelag og sin helt uselviske Kunstnerbegejstring gik han i Ilden for saadanne Værker, som Samtiden havde forsmaaet eller plat forkastet, og han indførte Udlandets Kunst. Schumanns *Manfred*-Musik og *Genoveva*, Schuberts *Alfonso und Estrella* genopvakte han, Raffs *König Alfred*, Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* fremførte han ved sin Autoritet, Berliozs *Benvenuto Cellini*, Rubinsteins *De sibiriske Jægere*, J. P. E. Hartmanns *Liden Kirsten* indførte han i Tyskland — for blot at nævne nogle Eksempler. Og i Koncertsalen slog han til Lyd for Fr. Smetana, for Rob. Franz og Hans v. Bülow. Mest Betydning af denne musikalske Propaganda fik dog Førsteopførelsen af Rich. Wagners *Lohengrin*, som Liszts trodsige Energi førte igennem besejrende al Modstand og med et Held, der lod denne Opførelse blive dybt indgribende i Wagners Liv og bestyrkede et nys grundet varmt Venskab mellem de to Mestre. Om dette bærer deres højt interessante Brevveksling Vidnesbyrd, der lader forstaa, at Liszt i dette Forhold var den mest uegennyttige, trofaste og den, der besad en usvækket Tro paa Vennens Geni; men samtidig staar Rich. Wagners dybe Beundring for Liszt skrevet paa omtrent hvert et Blad.

Ved Siden af al denne Virksomhed fandt den aandelig og legemlig forunderlig stærke Mester endnu stille Timer, som helligedes en udstrakt litterær Virksomhed (i hvilken Liszt ogsaa ivrig kæmpede for de ham sympatetiske Bevægelser i Samtidens Kunst, medens han ingensinde skrev en Linje til Forsvar for eller

Anbefaling af sine egne Frembringelser) og til en fornyende Genoptagelse af sin Komponistgærning.

Naar hans Kompositioner fra dette Tidspunkt antog en forandret Karakter, da skyldtes dette vistnok væsentlig en bevidst Venden-sig fra Virtuoskompositionerne — allerede indledet i *Années de pélérinage* og *Harmonies religieuses* — og derhos en Liszt iboende, stedse voksende ideal Stræben. Men betydelig Indflydelse ogsaa paa Komponisten Liszt havde den Kvinde, der i disse Aar stod ved hans Side: Fyrstinde Caroline Sayn-Wittgenstein, en højtbegavet, fint-



Fig. 172. Fra den første *Lohengrin* Opførelse (Slutningen af 1. Akt).

dannet og lærd Dame, hvis Temperament imidlertid synes at have tenderet mod en mystisk eksalteret Overjordiskhed. Der var i Liszts Natur noget hermed Beslægtet, der fik øget Vækst ved Berøringen med den ham inderlig hengivne, ja forgudende Kvinde, uden at derfor Liszts mere jordiske Tilbøjeligheder ganske kvaltes. Hvad Udslag disse Tilbøjeligheder gav sig, fandt Fyrstinden sig med engleagtig Taalmodighed i, efterat hun — brydende med sin ødsle og usympatetiske Ægtefælle — ganske fordomsfrit havde taget Ophold hos Liszt i Weimar, hvor dette Forhold trods Hoffets delvise Protektion og Liszts mægtige Indflydelse vakte det lille Borgerskabs allerhøjeste Forargelse. Det var Fyrstinde Wittgenstein, der bestyrkede Liszts Tanke om at hellige sig til Komposition i større Stil end hidtil, og det vides, at hun direkte foranledigede ham til at skrive den symfoniske Digtning *Ce qu'on entend sur la montagne* (efter V. Hugos Digtning) og *Dantesymfonien*. Men man aner ogsaa hendes højtstemte Temparements Indflydelse bag hele Rækken af de *symfoniske Digtninge*, der alle har et pathetisk og litterært Underlag, ofte hentet fra Digtningens højeste Sfære (saaledes fremdeles

Tasso, *Eine Faust-Symfoni* (efter Goethe) og *Zwei Episoden aus Faust* (Lenau), *Les Préludes* (efter Lamartine), *Prometheus, Hamlet, Orfeus, Hunnenschlacht, Mazeppa* (efter V. Hugo), *Die Ideale* (efter Schiller) — medens f. Eks. *Festklänge* og *Hungaria* mere er Lejlighedsarbejder). — At Fyrstinde Wittgenstein opmuntrede Liszt i hans litterære Virksomhed og navnlig i hans Kamp for Wagner og Berlioz er sikkert, og til hendes Indflydelse kan man vel ogsaa henføre, at Liszt i disse Aar begyndte at skrive kirkelig Musik, der indledede med den berømte *Graner-Messe* (*Messe solennis* til en Kirkeindvielse) og som iøvrig fortsattes efter Adskillelsen fra Fyrstinden. — Til en Adskillelse kom det nemlig, men først efter at Liszt 1861 havde opgivet sin Stilling i Weimar og taget Ophold i Rom. Der havde altid været nogen Opposition i den lille By mod Liszts Reformatorgærning, og da efterhaanden Storhertugens Interesse for den mindskedes, og da den ny Teaterintendant Dingelstedt søgte at bringe Skuespillet frem paa Operaens Bekostning, følte Oppositionen sig saa stærk, at den foranstaltede en Demonstration mod Liszt, da han første Gang fremførte *Barbier v. Bagdad* (Sæson 1858—59). Under disse Forhold blev Liszt efterhaanden ked og træt af sin mangeartede Gærning i Weimar, og det var derhos hans Agt i Rom at indgaa Ægteskab med Fyrstinde Wittgenstein, der (som Katholik) udholdende havde maattet kæmpe for at opnaa Skilsmisse fra Manden. Den 22. Oktober 1861, Liszts Fødselsdag, da alle Hindringer syntes ryddede til Side — skulde Brylluppet fejres i Stilhed i Rom; da fik Paven i sidste Øjeblik Betænkeligheder — hvortil han skal være foranlediget af en bigot „Veninde“ af Fyrstinden. — Han forlangte Akterne til fornyet Gennemsyn. Sagen blev saaledes udskudt i det Uvisse, og da noget senere (Marts 1864) Fyrstens Død endelig havde banet Vejen til Maalet, syntes Modet eller Lysten at være borte. Af Ægteskabet blev der ialtfald intet — Fyrstinden hengav sig til lærde kirkehistoriske Studier og til en mystisk Fanatisme; Liszt lod sig optage i den gejstlige Stand som Abbed, og fastslog dermed at han for stedse havde opgivet Ægteskabsplanerne og tillige, at han „havde taget en fast Stilling som religiøs og *katholsk* Komponist; ti der ligger et ubegrænset Felt for Kunsten, som jeg føler *Kald* i mig til at opdyrke.“ (Brev af 1865). I de følgende Aar skrev Liszt da ogsaa mest Kirkemusik: *Legenden om den hellige Elisabeth* (1862), *Christus* (1866), *Ungarsk Kroningsmesse* (1867), *Requiem* (1868), *Stille Messe* (1879) foruden liturgiske Sange, en Solhymne til Frantz af Assisi (Liszts Skytshelgen) o. a. m. —


Fig. 173. Fyrstinde Wittgenstein.

Sine sidste Leveaar tilbragte Liszt afvekslende i Rom, Buda-Pesth — hvor han blev Ærespræsident for det ved hans Initiativ oprettede Musikakademi (1873) — og i Weimar, hvor Elever fra alle Verdensdele skaredes om ham i en næsten tilbedende Beundring; fra hans Skole udgik fremdeles Klaverspillere, der paa glimrende Maade vedligeholdt hans Stil, men selv spillede Liszt ikke mere offentlig, saa lidt som han genoptog sin Kapelmestergærning. Derimod blev han Gang efter Gang kaldet til at lede de stadig florerende Musikfester, og udenfor Tyskland fremførte han fra Tid til anden sine egne Værker (i Paris, London, Bruxelles). — Det personlige Forhold til Rich. Wagner var efterhaanden løsnet en Del paa Grund af mere ydre og tilfældige Forhold. Med Vemod skriver Liszt:

I mere end to Aar har jeg ikke modtaget noget Livstegn fra Wagner! Men da han er lykkelig, glæder jeg mig derover og anser os for kvit overfor hinanden. Alligevel aftog Liszts Interesse for Wagners Gærning ikke, og det var under et Besøg ved Bayreuther-Festspillene, at Franz Liszt temmelig uventet døde den 31. Juli 1886. —

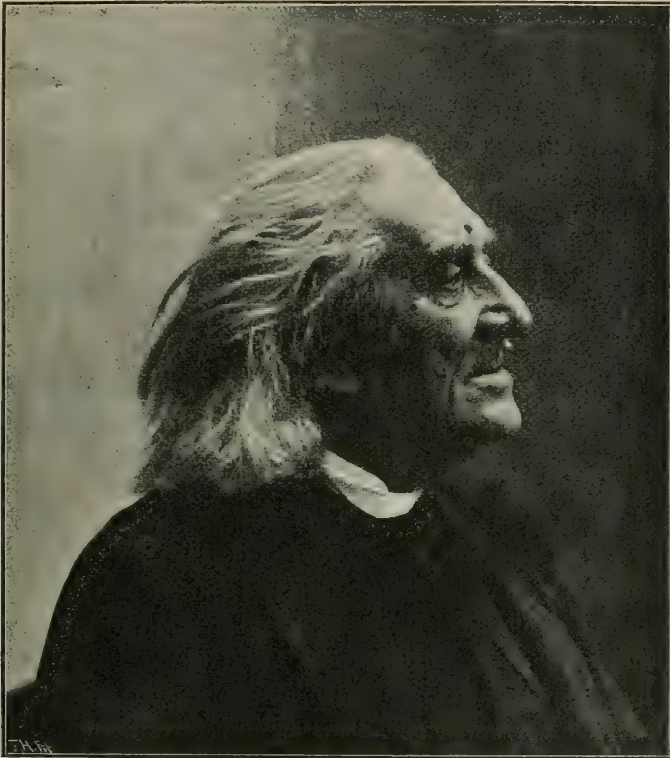


Fig. 174. Franz Liszt.

Liszts Skikkelse hæver sig storslaaet i den moderne Musiks Historie. Den universelle Aand, den alsidige Dannelse, den omfattende, mere og mere idealt stræbende Kompositionsvirksomhed, Triumfatorkransen om Virtuospanden, Uegennyttigheden, Videt og Sarkasmen jævnsides med et mysticerende Naturel, Pariser-Kauseren og Kurtiseren ved Siden af Abbed-Værdigheden, den stolte Republikanisme jævnsides med Beskedenhed og Religiøsitet — alt dette var forenet i denne interessante og sympativækkende Kunstnerskikkelse. Men saa meget forskelligartet Indhold og et saa mangeartet Sinde-

lag maatte i Forening med en over talrige Omraader udstrakt Livsgærning give Liszts Frembringelser noget spredt, ufærdigt og eklektisk — hvorfor de ikke heller kan siges fri.

Som Klaverspiller var han helstøbt, og som saadan betegner han det Højdepunkt, hvortil den udøvende Kunst er naaet. I Klaverspillets Historie er hans store Kunstrejser Festtider, „hellige Dage, paa hvilke den største af alle Pianister ved Klaveret levendegjorde en Verdenslitteratur, saa at Evropa genlød deraf.“ Liszt skriver selv 1837 i en Artikel i *Gazette musicale* — da hans Interesse endnu væsentlig var knyttet til Klaveret —: Mit Klaver har hidtil været mit andet Jeg, mit Sprog, mit Liv, dets Strænge bævede under min Lidenskab, dets føjelige Taster lød hvert af mine Luner ... Klaveret indtager efter min Mening den første Plads i Instrumenternes Hierarchi. I sine syv Oktaver omslutter det et Orkesters hele Omfang, og Menneskets ti Fingre er tilstrækkelige til at gengive Harmonier, som frembringes ved Forening af Hundreder af Musikere ... min største Ærgerrighed bestaar i at efterlade Klaverspillerne nogle nyttige Anvisninger, Spor af nogle tilkæmpede Fremskridt, et Værk, der en Gang kan aflægge et værdigt Vidnesbyrd om min Ungdoms Arbejde og Studium.“

Et saadant „Værk“, der fuldt ud retfærdiggør de beskedne Ord, har Liszt netop efterladt sig. Efter hans Optræden og efter hans Lærergærning har Koncertsalenes Klaverspillere helt skiftet Type. Den tekniske Færdighed er vokset langt ud over, hvad man betragtede som *non plus ultra* i „Virtuosernes“ Periode; og hertil er kommet en Rigdom paa Afskygninger i Tonedannelsen og -styrken fra det mest tordnende *Fortissimo*, der tager det op med det fuldt besatte Orkesters Styrke til det sarteste, duftende *Piano*; der er kommet til en Sans for Klangvirkninger og endvidere en Uddybning af Fortolkningskunsten, som ikke før kendtes og endelig — men ikke mindst — en Forædling af Programmerne. Ingen Klaverspiller kan nu mere optræde med et Program af hine Variationer, *Hommages*, *Souvenirs* etc. hans Program maa ved Siden af det virtuose Element ogsaa være en Hyldest til Tonekunstens Mestre, for hvis stilfulde Fortolkning Liszts Spil blev Mønstret. Ti alt hvad Klaverlitteraturen hidtil havde ydet, fra de gamle franske Clavicinisters Sirlighed over Bachs strænge Dybsind, Beethovens storslaaede Lidenskab og Smærte til Chopins aandfulde Vemod, Schumanns Inderlighed og Thalbergs kolde Glans

— alt var optaget i og gengaves med forstaaende Sympathi af dette Klavergeni fremfor nogen.

Rent udvortes blev Liszts Programmer ogsaa toneangivende for kommende Tider. Det var ham, der første Gang, ved en Koncert i Rom 1839, vovede at renoncere baade paa Orkester og paa Sangerbistand, og da Forsøget lykkedes, fortsatte han — i London 1840 — med slige Soloaftner (*piano recitals*), der blev Normen for alle betydelige Klaverspilleres Koncerter.

Et Begreb om Ejendommeligheden og Storheden af Liszts Klaverspil kan man nu kun danne sig gennem samtidige Beretninger og gennem hans efterladte Klaverkompositioner. Næst en indtil svimlende Højde drevet Fingerfærdighed og Sikkerhed i de vanskeligste Passager og Kombinationer, faar man da fat paa saadanne Træk som de orkestralt fulde Greb, en Ophoben af Akkorder gennem alle Klaverets Oktaver, de skarpe Kontraster som mellem pavkerende Bastremoloer og høje Fløjtemelodier ledsaget af sarte Akkorder, fortrinlig Anvendelse af de spændte Tonearter (af Overtangenterne) og af vidtbeliggende Akkorder (Decimer), den ømmeste Sans for Klangfarve og -skønhed og den mest imponerende Kraftudfoldelse — hos Mesteren selv oftest dog indenfor Toneskønhedens Grænser — „en systematisk gennemdannet Griben ind i hinanden af begge Hænder, saa at de ti Fingre forenes til ét Værktøj“, en dristig, men altid rigtig virkende Fingersætning, der bryder sig fejl om „konservatoriske“ Regler, og endelig „en Sjælfuldhed, der trængte ind til den mindste Gennemgangsnode, saa at der ingen Rest blev tilbage mellem Menneske og Spil“, en magtfuld Fantasi og en momentan Hengivelse, der uimodstaaelig rev med.

Liszts Klaverkompositioner er meget talrige; de kan inddeles i følgende Hovedgrupper: *Etuderne* (deriblandt *Grandes Etudes de Paganini, transcrites pour Piano*, hvori *la campanella*); *Koncertbravourkompositionerne* derunder særlig Operafantasierne (*Huguenotterne*, *Robert le Diable*, *Don Juan*, *Norma*, *Lucia*, *Puritanerne* osv.); *Salonkompositionerne* som *Tarantellen*, *Ungarischer Sturmmarsch*, *Valse-Impromptu* og *Galop chromatique*; *Transkriptionerne* først og fremmest af Schubertske Sange, dernæst af Mendelssohns, Schumanns og Robert Franzs Lyrik og af Schubertske Valse (*Soirées de Vienne*) foruden talrige andre; de saakaldte *Klaverpartiturer*, pianistiske Bearbejdelser af Orkesterværker som Beethovens Symfonier, af *Symphonie fantastique* og *Harald en Italie* (Berlioz), af Weberske og Rossiniske

Ouverturer og til den Gruppe kan henføres Bearbejdelserne af Bachs Orgelværker; de mere intime Klaverkompositioner som *Harmonies réligieuses, Années de pélerinage, Consolations, St. Franciscus*; *Klaververkerne i stor Stil*: Sonaten i *h-moll* og de to Koncerter (*Es-dur* og *A-dur*) samt endelig de *ungarske Rhapsodier*. Til disse sidste femten Kompositioner inspireredes Liszt oprindelig, da Efterretningerne om de ødelæggende Oversvømmelser i Ungarn naaede ham under Opholdet i Italien, ti da gik det efter hans eget Udsagn op for ham, hvad Ordet: Fædrelandet betød. Fra sine Barndomsdage og fra sine Besøg i Ungarn havde Liszt erhvervet sig et nøje Kendskab til Zigøjnernes fremmedartede „Naturmusik“ — en hel Afhandling, og det ikke en af hans mindst interessante, har han skrevet om *Les bohémiens et leur musique* — og det er gennemgaaende Motiver fra Zigøjnermusiken, han har benyttet i sine Rhapsodier. At disse har faaet et stærkt lokalt og nationalt Præg skal ikke benægtes, men de vil næppe kunne opfattes som Udslag af et Folks musikalske Naturel paa samme Maade som f. Eks. Chopins Mazurkaer og Polonæser; dertil er de for meget beregnede paa det virtuos- eller koncertmæssige. Det er ikke selve det ungarske Folks Sjæl — omend vel nogle af dets Temperaments Ejendommeligheder — der taler ud af dem, det er snarere en lidt fjærntstaaendes elegante og flotte, men ikke altid lige indholdsrige Kauseren derom. Alligevel hører Liszts *Rhapsodier* med deres gnistrende Flugt, deres særegne Blanding af Vemod og Livskraft og deres Rigdom paa pikante Effekter til de af hans Klaverkompositioner, der længst vil holde sig i Koncertsalen.

„Liszt var som Lærer[1]) paa en vis Maade enestaaende. Den geniale Mand var selvfølgelig ikke Skolelærer, og man maatte være en fuldtfærdig Tekniker og tillige i Besiddelse af Temperament, før man med Udbytte kunde blive Elev af ham.

Hvad man lærte mest af var Mesterens egen Udførelse af Passager, der forekom i det Stykke, man foredrog for ham, men for rigtig at fatte, hvad hans Undervisning betød, er det nødvendigt at minde om, hvad han var som Klaverkomponist og Virtuos eller rettere Fortolker. I sine Klaverkompositioner har han sit aparte Felt og, om man saa kan sige, sin egoistiske Begavelse. Thi hans Frembringelser forstaas egentlig kun ved hans egen Udførelse. De

[1]) Den efterfølgende Skildring af Liszt som Lærer er til nærværende Værk meddelt af Hr. Siegfried Langgaard, der tvende Gange var Liszts Elev i Weimar.

er ligesom opstaaede, for at han kan vise, hvad han kan spille. Han, der var en Banebryder paa Klaverets Omraade og i Henseende til dets Behandling, kunde — som den vældige Orkan, der brydes med Solskinnet — tale forfærdeligt i sine imponerende Kaskader og Tonemasser og smile bedaarende i sine klangskønne, henrivende og sollyse Tonebølger af nyopfundne Passager. Men Liszts Klaverkompositioner hører nøje sammen med hans Spil, og man maa have hørt *Liszt selv* foredrage dem for at faa det rette ud af dem. — I Liszts Undervisning kan man altsaa forstaa, at Hovedmomentet var at bringe Liv og Sjæl ind i Alt. Enhver teknisk Passage, der skulde udføres med stor Rapiditet enten specielt med Fingrene eller hurtige Akkordpassager specielt med Haandledskraft, forlangte han udført saaledes, at den tekniske Passage forklarede noget, enten Fuglekvidder, spillende Solstraaler, Bækkens Rislen eller Tordnens Rullen, ikke som ydre Efterligning, men med Reproduceren af det sjælelige Indtryk af slige Naturfænomener. — Det var hovedsagentlig i Weimar, at Virtuoser flokkedes om Liszt for at tilegne sig saa meget det lod sig gøre af hans Spillemaade.



Fig. 176 Liszt-Karrikatur.

Et lavt firkantet Hus med Have (det saakaldte *Hofgärtnerei*) var hans Bolig i Weimar. Der stod hos ham et Flygel fra Bechstein og et Pianino. Ved dette sidste tog Liszt i Reglen selv Plads og afbrød de Spillende, naar han vilde vise, hvorledes Stykket eller Passager deraf skulde spilles. Og saa gnistrede der Ild af hans Fingerspidser, og han kunde i Øjeblikket hypnotisere Eleverne til at gøre det efter *en miniature*! Men bagefter stod det Hele præget for En og ved nøje Gennemtænkning assimilerede man i sig, hvad man kunde og hvad der passede for Ens eget Kød og Blod. — Hele Liszts Undervisning var i høj Grad sprudlende, livlig og aandfuld, og han gav sig ikke af med saakaldte „Methoder“, særlig Haandstilling eller sligt. Det hed blot: *Spielen Sie los!* — Han kunde ved Undervisgen være baade spøgende og sarkastisk. Blev et Stykke „tørt“ foredraget, kunde han endog blive rasende og udbryde: *Spielen Sie doch nicht so konservatorisch, haben Sie das vielleicht in Leipzig gelernt?* — eller — *Ja wissen Sie, ich habe das Stück viel besser von ein Paar Prinzessinnen gehört — gehen Sie lieber nach der Hoch-*

schule in Berlin, som han engang bemærkede til en Dame, der spillede Chopins *g-moll*-Ballade klart og rent, men traditionelt, og uden at Hjærtestrængene kom i Bevægelse. — Liszt tog intet Honorar for sin Undervisning, men antog ogsaa kun Elever, som interesserede ham og hos hvem han sporede indre Kraft og Aand i Forbindelse med særlige og udviklede tekniske Anlæg; og de modtagelige gav han ved den Kraft, der udgik fra hans mægtige Personlighed, den aandfulde Indvielse og Impuls til at virke ret i Kaldet!"

Ved Bedømmelsen af Liszts Kompositionsgærning, efter at han havde ophørt med at optræde som Koncertspiller, kan man vanskelig glemme, at han en saa lang Tid af sit Liv væsentlig var udøvende Virtuos. Vistnok vilde det være taabeligt at nægte en Virtuos Ret til at optræde som skabende Kunstner i en anden og større Stil; men naar en Virtuos som Liszt i en mere fremskreden Alder vender sig til saadan Komponeren, da kan det næppe undgaas, at Virtuosen lader sig fornemme ogsaa fremdeles, og det kan ikke nægtes, at dette er Tilfældet i Liszts senere Værker — der foruden Klaverkoncerten og Sonaten navnlig omfatter de kirkelige (vokale) Værker og de *symfoniske Digtninge.*

Liszts *Symfoniske Digtninge* synes saaledes mere storslaaede Improvisationer end uddybede Toneværker; virkningsfulde, bredt anlagte Skitser, hvori Farverne er sat skarpt mod hinanden, medens Afskygningerne mangler og Tegningen spiller en ringere Rolle. Selve Idéerne er ophøjede og pathetiske nok, men et Blik paa Titlerne vil straks belære om, at Liszt — en „litterær" Musiker som andre Samtidige f. Eks. Berlioz og tildels Schumann — næsten altid har søgt sig et Underlag hentet fra Digtningens Verden. Der er Flugt og Fantasi, Energi og Intelligens, højtudviklet Kultur og Kunstfærdighed nok i disse Orkesterdigtninge — undertiden ogsaa vel meget af den mindre tiltalende Pariser-Holdning, med den Verdensmandsposeren, den kendelige Behagelyst og den noget theatralske Udtryksmaade, der aldrig helt forlod Liszt, efter at den i Ungdommen havde faaet Tag i ham. — Det er selvfølgelig Uret, som sket er, at kalde disse Værker forlorne og uægte; for Liszt var dette upaatvivlelig den højeste og ærligste Sandhed; alt hvad han besad af Kunstnerævne, satte han ind derpaa, og han skrev dem med Ildfuldhed og Begejstring. Men hans *skabende* Ævne var ikke stærk og ejendommelig nok til disse store Opgaver, og det føles, at disse Værker er udsprunget mere af en højt udviklet Kunstners Viljesakt



Kriechuber. Berlioz. Czerny. Ernst.

EN MATINÉ HOS FRANZ LISZT.

– Efter Tegning af Kriehuber –

end af en umiddelbar dyb Skabertrang. Læg f. Eks. Mærke til det Melodiske — den mest umiddelbare Udstrømmen af Kunstneraanden — det er i disse Værker højst ujævnt. Vel træffer vi ofte prægnante og talende slagfærdige Melodier og Motiver, hvis Slægtskab med de Wagnerske er umiskendelig, men de føles i Reglen mere som Udslag af kunstnerisk Energi og Beregning end af oprindelig Sjælsbevægethed, og ikke helt sjælden er Melodierne matte og næsten banale. Men til Gengæld findes rigtignok ogsaa inspirerede og umiddelbart undfangede Melodier af stor Skønhed[1]). — Selve det musikalske Indhold glipper ogsaa undertiden under Arbejdet, og ved Siden af pragtfulde og gribende Partier staar da øde og besværlige eller tomt rhetoriske Afsnit.

I det Hele har disse Værker ikke sjælden ombyttet den „Gemyttets" Varme, som ellers slaar os imøde fra den bedste tyske Instrumentalmusik, med en vis udvortes, gallisk eller kosmopolitisk Ordpragt.

Historisk set danner Liszts *Symfoniske Digtninge* en Fortsættelse af den Berliozske Symfoni. Men Liszt gaar et Skridt videre end Berlioz: endnu mere absolut bryder han med den gamle Form; han skriver Symfonier i en Sats, men h[illegible]de over mange Themaer; og han lægger ringe Vægt paa den overleverede Formning, lader saaledes oftest det Afsnit, der vil[illegible] svare til Modulationen, svinde ind til Fordel for Reprisen og Ko[illegible] den han efter Beethovensk Mønster lader brede sig og svulme som en imposant Afslutning af Tonedigtningen.
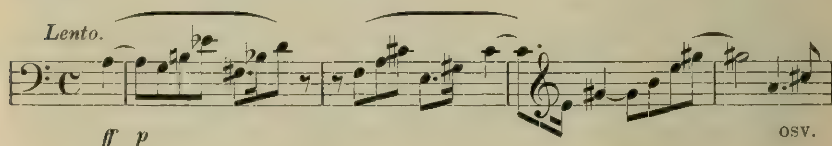
To af de Symfoniske Digtninge er[illegible] og i flere Satser: *Faust* og *Dante*, men disse — henholdsvis tre og to — Afdelinger svarer ikke heller til den overleverede Symfonis Satser. Og i *Faust*-Symfonien træder os imøde en anden fra Berlioz modtagen Idé: *Ledemotivet*, der er benyttet (her som andetsteds i Liszts Orkesterværker) paa en særdeles aandrig Maade, navnlig i Satsen *Mefisto*, der er bygget over de tidligere Satsers (*Fausts* og *Margrethes*) Melodier i fræk, brutal og djævelsk-lystig Forvrængning.

At Liszt paa et nyt eller dog forholdsvis uopdyrket Felt alligevel har ævnet at skabe klare og anskuelige Toneværker, burde fri ham for filistrøse Beskyldninger for Formløshed — rent bortset fra den Grad af Sympathi og Anerkendelse, man ellers vil yde hans Instrumental-

[1]) Sammenlign det helt igennem fortræffelige melodiske Materiale i *h-moll* Sonaten.

værker i sig og den Retning, de repræsenterer — og at Liszt har frigjort Instrumentalmusiken for den Hæmsko, som den til det skematiske stivnede Klassicisme let kunde blive (og faktisk var blevet) og forsaavidt indskrevet sig som en af den „nytyske“ Retnings Førstemænd, er ligesaa afgjort som, at talrige moderne Musikere har fulgt det af ham anviste Spor. Dog, hvad Betydning dette kan faa for Fremtidens Musik, lader sig ikke sige. Noget fuldt og helt tilfredsstillende Resultat er i hvert Fald endnu ikke naaet.

Hvad Liszts Musik har betydet for Tonekunstens mere tekniske Udvikling, kan ikke enkeltvis udredes i denne Fremstilling[1]). Virtuosen i ham opspejdede og udnyttede alle — lige til de mest raffinerede — Virkemidler, og hans dybe Musikernaturel vidste at beherske disse Virkemidler med den sikreste Smag. Rytmisk opfinder han alle mulige Kombinationer, altid ildfuld og vaagen som han er; han driver Rytmeforskydning og Taktveksel saa vidt som nogen moderne Komponist, undertiden saavidt, at det næsten vanskeliggør Opfattelsen. Han behandler Orkestret — i Tilslutning til Berlioz — med samme Overlegenhed som Klaveret og med samme Sans for Klangvirkninger og -kombinationer. Hans Instrumentation er fantasifuld og dristig, altid effektfuld, men — modsat Berlioz — skyer den med Smag det Brutale og Barokke; naar den undertiden løber ud i det ret Udvendige, da staar dette i Forbindelse med det foran fremhævede om hans Skaberævnes Begrænsning. Men er Liszt moderne i sin Orkestralbehandling, da er han det i endnu højere Grad paa det harmoniske Omraade. Naar han begynder sin *Faust-Symphonie* med en Række forstørrede Treklange, da var dette noget den Gang saa nyt, at det vakte almindelig Forbavselse eller Forargelse.



Men dette er kun et enkelt Eksempel paa den Dristighed, hvormed han satte sig ud over akademiske Regler og den Fantasifuldhed,

[1]) Fortræffelig Vejledning paa dette Punkt vil den, der møder med nogen teknisk-teoretisk Kundskab, faa af Heinrich Rietschs Bog: *Die Tonekunst in der 2ten Hälfte d. 19ten Jahrhunderts* (1900).

hvormed han vidste at fremkalde ogsaa ved harmoniske Effekter den Stemning, han vilde. Et Stykkes Tonalitet betød intet for ham, og han kombinerede Akkorder og Toner med en Finhed og Udsøgthed, der bragte Resultater, som var ganske nye i Musikens Historie. Vel kan han ogsaa her naa ud i det Forvirrende og Overdrevne, men den Sindrighed og Aandfuldhed, som i det Hele præger hans harmoniske Apparat, vil ingen kunne undervurdere, mindst de Musikere (ikke blot tyske, men ogsaa franske og russiske), der har taget det til Forbilled. Paa dette Omraade er Liszt virkelig „reformerende", han staar her Side om Side med Rich. Wagner, og han viser sig som en langt større „Musiker" end Berlioz.

Liszts kirkelige Værker, der ikke har vundet synderlig Udbredelse — og bl. hvilke vistnok *Die heilige Elisabeth* staar højst — er ligesom hans andre senere Arbejder udsprungne af stærk Begejstring og bares derhos af Liszts Trang til at hylde den katholske Kirke, som han med Aarene blev mere og mere hengiven — trods hans bevægede Liv i den store Verden havde der jo fra den tidligste Ungdom boet i ham en Længsel efter Klosterstilheden. I disse Værker udnytter Liszt alle de Frugter, som en lang Musikudvikling havde modnet, og de indeholder som Prøver paa alle Tiders forskellige kirkelige Udtryksformer: Palestrinastilen i mangestemmige *a capella* Kor i Kirketonearter, den friere Bachske Kontrapunktik, Oratorie-Arier ved Siden af den senere Tids kombinerede Numre og malende Orkesterskildringer. Men ogsaa disse Værker har undertiden hint noget udvendige, theatralske Præg, der lader forstaa, at de kan virke nok saa godt ved scenisk Fremstilling — som man har forsøgt det med *Die heilige Elisabeth* — som i Kirken eller Koncertsalen[1]).

I sin Biografi af Liszt bringer Göllerich en Fortegnelse over Mesterens Elever; denne omfatter over 400 Navne. Da den enthusiastiske Biograf imidlertid blandt Liszts Elever ogsaa medtager de ved hans Gærning paavirkede Musikere og Forfattere, vil Tallet paa Liszts egentlige Elever i Klaverspil — hvilket jo her navnlig beskæftiger os — være at sætte en Del lavere. Men at Liszts Elever dog kan tælles i hundredvis, er ligesaa sikkert, som at flere af de allerbetydeligste — dem vi her ene kan dvæle ved — ikke alene er blevet hans Klaverelever, men ogsaa „angeregt" ved hans Kunst, Personlighed og Anskuelser. Ingen Musiker kom i Berøring med Fr. Liszt, uden at det paa en eller anden Vis satte sit Mærke paa ham.

[1]) Til Liszts kirkelige Værker kan henregnes hans, ikke talrige, Orgelkompositioner, blandt hvilke en pragtfuld Hyldest til Seb. Bach: I Præludium og Fuga over Bach.

Blandt disse Liszts „Elever" er Hans Guido von Bülow en af de ældste og en af de berømmeligste. I mindre Maalestok og med mere begrænsede Evner udfoldede han en Virksomhed ligesaa alsidig som sin Mesters: Han var Klaverspiller, Orkesterdirigent, Komponist og Skribent. — Hans v. Bülow fødtes d. 8. Januar 1830 i Dresden. Han var bestemt til at studere Jura og besøgte med dette Formaal for Øje Universitetet i Leipzig, men allerede forinden havde han begyndt at uddanne sig musikalsk (i Dresden under Fr. Wieck, i Leipzig under

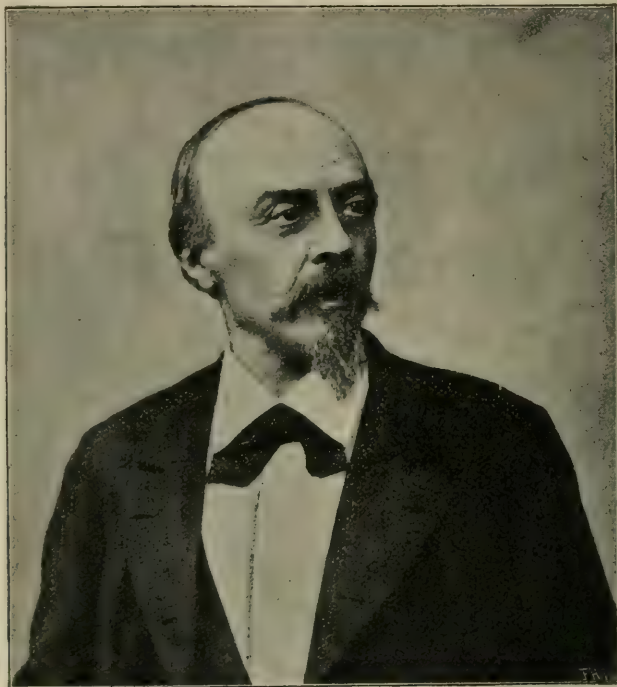


Fig. 177. Hans v. Bülow.

Hauptmann). Wagners Kunst (*Lohengrin*-Opførelsen i Weimar) og hans Skrifter gjorde et saadant Indtryk paa Bülow, at han drog til R. Wagner i Zürich og blev en Art Elev af ham — navnlig i Orkesterledelsen. Wagner skaffede ham Kapelmesterstillinger i Zürich og i St. Gallen og henviste ham til Fr. Liszt i Weimar til yderligere Uddannelse af hans Klaverspil. Fra 1851—55 studerede Bülow da under Liszt, der omfattede ham med den største Interesse og Sympathi. I dette Tidsrum foretog Bülow sin første Kunstrejse (1853), og da Studietiden i Weimar var forbi, blev han Lærer ved Sterns Konservatorium i Berlin; men det venskabelige Forhold til Liszt vedblev at bestaa og gav sig Udslag deri, at Bülow (1857) ægtede Liszts Datter Cosima. Til 1865 virkede Bülow i Berlin som Lærer og Koncertgiver, da kaldtes han af Kong Ludvig d. 2. til München, hvor han ledede de ærefulde første Opførelser af *Tristan og Isolde* (1865) og af *Die Meistersinger* (1868). Afset fra et kort Ophold i Basel (1866), foran-

lediget ved Oppositionen mod Wagner og dennes Flytning til Triebschen, virkede Bülow i München med den ham egne haardhændede Energi og opnaaede betydningsfulde Resultater indtil 1869, da ægteskabelige Forviklinger (Skilsmisse fra Cosima) foranledigede ham til at opgive sin Stilling og tage Ophold i Firenze. Aar maatte der til, for at gengive ham hans sjælelige Ligevægt. Fra 1872 fulgte paany glimrende Koncertrejser, der endog strakte sig til Amerika (1875), og derefter nogle Aar i Hannover, hvor Bülow var Kapelmester. 1880 modtog Bülow en lignende Stilling i Meiningen, og her fik han ret Lejlighed til at udnytte sine sjældne Dirigentegenskaber. Han uddannede sit oprindelig ikke særlig fremragende Orkester saaledes, at han kunde optræde med det rundt om i tyske Byer, overalt blev hans Koncerter modtaget med den største Opmærksomhed og, som sædvanlig, af nogle hyldedes han med Begejstring, medens han for andre blev et Tegn til Modsigelse. Sine Meininger Mønster-Koncerter opgav Bülow, der var et uroligt Gemyt og let stødte sammen med sine Medarbejdere, igen 1885, men hans Pianist-Tournéer, der ikke helt var ophørte under Meininger-perioden, fortsattes endnu en Tid og Dirigentvirksomheden genoptog Bülow atter, idet han efterat have taget Bolig i Hamburg under den Hermann Wolffske Ægide ledede de filharmoniske Koncerter i sidstnævnte By og i Berlin. I sine sidste Leveaar var han næsten stadig lidende, og da Kræfterne begyndte at svigte, søgte Bülow Lindring i Ægypten, hvor han døde (i Kairo) d. 12. Febr. 1894.

Hans v. Bülow besad en høj Dannelse og en skarp Forstand, medens Fantasilivet syntes mindre udviklet hos ham (jfr. at hans Forsøg som skabende Kunster var faatallige og uden synderlig kunstnerisk Betydning), og med største Udholdenhed og Energi arbejdede han hele sit Liv paa forskellig Vis i Tonekunstens Tjæneste. Som Klaverspiller udviklede han mere den Side af Liszts Spil, der tenderede mod Fortolkningskunst, medens det Virtuose blev det underordnede — omend Bülow beherskede det sikkert og overlegent nok — og ligesom Liszt vidste han fortræffeligt at klarlægge en Komposition. Hans Foredrag var endog usædvanlig plastisk og beregnet paa at tydeliggøre et Musikstykkes Bygning som Helhed og i de mindste Detailler. Hvor vidt Bülow i disse Bestræbelser førte videre Liszts Lære eller lejlighedsvise Aperçus, eller om han paa egen Haand uddrog saadan Lære af den beundrede Lærers Spil, lader sig ikke mere fastslaa, dog er det uden Tvivl, at Liszt ogsaa i denne Retning havde paavirket Bülow. Sin særlige Ævne for æsthetisk og teoretisk Fortolkningskunst — en Art filologisk Ævne — frugtbargjorde Bülow ogsaa i sine fortræffelige Udgaver af Beethovens Klaverværker. Mulig er et vist Hang til at docere ved Klaveret med Aarene blevet mere fremtrædende hos Bülow; men det er dog med Urette, at man har beskyldt ham, der ikke manglede Varme, men nok havde en fornem Sky for at give sig hen, for at være tør og reflekteret i sit Spil. Bülow var en sand Kunstner og hans Spil bar Præg deraf. — Som Dirigent var Bülow ikke mindre fortræffelig end som Klaverspiller. I sin skarpe Intelligens, glødende Begejstring for Opgaven, aandfulde Opfattelse, glimrende Hukommelse — han var vistnok den første, der dirigerede hele Symfonier udenad — og i sin Slagfærdighed og ihærdige Flid under Indstudering besad han sjældne Betingelser som Dirigent. Atter her var hans Fortolkningskunst stor og den Vægt, han lagde paa Præcision i det Rytmiske og i Fraseringen, er blevet mønstergyldige for alle gode tyske Orkestre. Desværre klæbede der ogsaa — ialtfald i de senere Tider — en Del Maner og Ekscentricitet („Luftpavser“, vilkaarlige Tempi etc.) ved den meget selvraadige Musikers Direktion og adskillig heraf er gaaet i Arv til hans Efter-

følgere, de ikke ualmindelige. saakaldte „Virtuosdirigenter". Trods alt var Bülow dog en ypperlig Dirigent. „Som den gamle Dorn forlangte det, havde han ikke Hovedet i Partituret, men Partituret i Hovedet. Derfor kunde han elektrisere sin Armé baade ved Vink og Blik. Ogsaa hans Taktstoks Spids besad en magisk Magt. hvor den pegede hen, blomstrede Nyancer frem, kort sagt, hans Direktion var med et Ord „schneidig"." Bülows Musikartikler og Piecer saavel som hans Breve. der udgaves efter hans Død, rummer de Modsætninger mellem ildfuld Kunstbegejstring, fornem Kunstsans, rig Viden og bidende Sarkasmer og udfordrende Parodokser, der var ejendommelige for hans Person.



Fig. 178. Karrikatur af den „nytyske" Retnings Førere.

Den Elev, Liszt satte de største Forhaabninger til, var Karl Tausig, hvis Livsbane imidlertid blev saa kort, at de ikke fuldtud indfriedes. Tausig var født 1841 i Warszawa og kom allerede 1855 til Liszt i Weimar, der, da han hørte Drengen spille, erklærede ham for fuldkommen koncertmoden. Efter et fireaarigt Studium hos Liszt vakte Tausig da den største Opsigt, da han optraadte som Koncertspiller. Hans tekniske Virtuositet maalte sig næsten med Mesterens, og hans Foredrag var fuldt af ungdommelig Ild og Lidenskab. Hans Stræben gik imidlertid videre, han søgte saaledes ved nogle Orkesterkoncerter i Wien baade som Pianist og Dirigent at fremkalde Stemning for Liszt, Berlioz og Wagner; men Tiden var endnu ikke moden, og Tausig trak sig dybt skuffet tilbage, og først 1865 formaaede Bülow ham til Genoptræden. Det ungdommelig Fremstormende var imidlertid strøget af ham, og hans Spil blevet en stræng objektiv Gengivelse med Foragt for al udvendig Virtuosglimmer. Det følgende Aar oprettede Tausig et „Akademi for højere Klaverspil" i Berlin og udfoldede en betydelig Lærervirksomhed. Dog personlig Modgang (Skilsmisse fra Hustruen), Tungsind, filosofiske Grublerier og mulig kunsteriske Tvivlsmaal havde tidlig lammet hans Kraft, og da Sygdom kom til, blev han hurtig revet bort (d. 17. Juli 1871). Tausig har efterladt sig nogle — ikke særlig betydelige — Kompositioner for Klaver, samt de paa vidt fremskreden Teknik beregnede „*Daglige Studier*"; han har derhos Æren af fortræffelige Klaverbearbejdelser af ***Mestersangerne*** og af nogle Bachske Orgel værker. —

Blandt Liszts senere Klaverelever skal endnu kun kortelig omtales nogle af de betydeligste og mest bekendte:

Hans Bronsart (v. Schellendorff), f. 1830, der efter først at have studeret hos Dehn[1]) i Berlin uddannede sig til en fremragende Pianist under Liszts Vejledning, hvorefter han i de følgende Aar koncerterede ikke blot i tyske Byer, men ogsaa i Paris og St. Petersborg. Senere gik Bronsart ligesom Bülow mere over til Dirigentvirksomheden. Fra 1887—95 var han Intendant for Weimars Theater. — Som Komponist, af den „nytyske" Retning, nyder Bronsart Anseelse, mest spillet er hans Klaverkoncert (*fis-moll*) og Klavertrio (*g-moll*). Ogsaa hans Hustru Ingeborg, født Starck, var en af Liszts mere bekendte Elever og er derhos optraadt som Komponist endog af Operaer.

Karl Klindworth, der fødtes 1830 i Hannover og levede længe i England og Rusland, har navnlig gjort sig bekendt som talentfuld Klaverbearbejder af Wagners *Nibelungen-Ring* og som Udgiver af Klaverklassikeres Værker.

Arthur Friedheim (f. 1859 i St. Petersborg), „den bedste Lisztspiller" (ialtfald i teknisk Henseende), lever i Reglen i Amerika; Bernhard Stavenhagen (f. 1862), en af Liszts sidste Elever, blev 1898 Hofkapelmester i München, Moritz Rosenthal (f. 1862 i Lemberg) lagde som Pianist mest Vægt paa Uddannelsen af sin sjældne tekniske Ævne, og hans Virtuositet har naaet en svimlende Højde. Rosenthal, der endnu stadig lever som „Rejsevirtuos", er som Kunstner mindre interessant end Alfred Reisenauer (f. 1863 i Königsberg), der i de sidste Aar har levet i Leipzig som Lærer ved Konservatoriet, efterat han i en Række Koncertaar havde skabt sig Navn ved sit teknisk overlegne og derhos poetiske og fantasifulde Spil. Betydelige Pianister er Alexander Siloti (f. 1863 i Charkow) og José Vianna da Motta (f. 1868 i Portugal)', men en større Kunstner er Eugen d'Albert (en Tidlang Elev af Liszt), hvis forskelligartede Virksomhed vil blive omtalt i et følgende Kapitel.

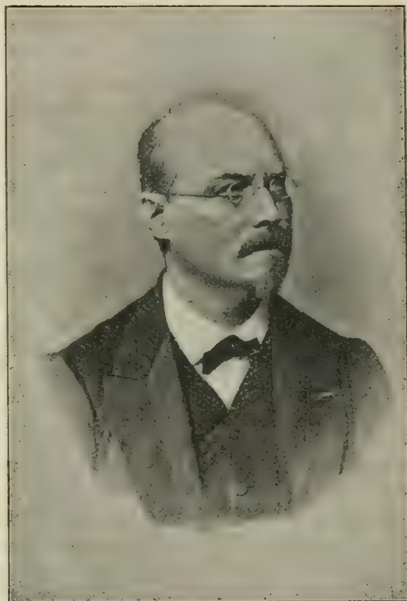


Fig. 179. Joachim Raff.

Blandt Liszts talrige kvindelige Elever har navnlig følgende skabt sig et kendt Navn: Sophie Menter (f. 1846 i München, i nogle Aar gift med Cellisten Popper), en brillant og temperamentsfuld Pianistinde, Anna Mehlig (Falk, f. 1846 i Stuttgart) og Martha Remmert (f. 1854 i Ungarn). —

Som „Liszt-Elever" maa paa dette Sted endnu nævnes tre Musikere, uagtet de ikke just har gjort sig bekendte som Klaverspillere: Joachim Raff, Peter Cornelius og Alexander Ritter, medens Felix Dräseke, der oprindelig ivrig sluttede sig til Liszt og „Nytyskere", senere tog en anden

[1]) Siegfried Dehn (1799—1858) var en af Tidens mest indsigtsfulde og pædagogisk anlagte Theorilærere Han har uddannet talrige bekendte Musikere.

Retning. Hans endnu ikke afsluttede Gærning vil blive omtalt i et følgende Kapitel.

Joachim Raff fødtes 1822 i Schweitz, men opdroges i Stuttgart; hans Forældres Kaar tillod ikke, at han blev Musiker, hvortil hans Hu tidlig stod; han maatte først nøjes med blive Skolelærer. Hele Raffs Liv igennem synes pengelige Vanskeligheder og Skuffelser af anden Art at have hæmmet og forringet hans Musikergærning. Da han, opmuntret af Mendelssohn og Schumann og fra 1845 støttet af Liszt, endelig gjorde Musiken til sin Livsopgave, maatte han for at skaffe sig et taaleligt Livsophold, komponere rastløs og oftest i den Salonstil, som Forlæggerne forlangte, og som lod hele Rækker af hans Værker blive værdiløse. — Raff sluttede sig i øvrig nærmest til den nytyske Skole (Liszt opførte som anført hans Opera *Kong Alfred*, Bülow spillede hans Ting paa sine Koncerter), men samtidig stod han kendelig under den tidligere Musiks, navnlig Mendelssohns, Indflydelse, og hans store og (i og for sig) betydeligere Arbejder synes at være Forsøg paa en Formidling mellem de to Retninger. Raffs Begavelse var imidlertid ikke betydelig nok til en gennemføre en slig Mission (hvis Berettigelse og Mulighed vel i det Hele var tvivlsom), og det langt overvejende Tal af hans Værker i alle Musikens Arter er gaaet i Glemme. De værdifuldeste, og de, der endnu fra Tid til anden høres, er hans Orkesterværker — — navnlig de halvt programmæssige Symfonier *Im Walde* op. 153 og *Leonore* — samt Koncerterne (for Violin og for Cello). — Raff, der ogsaa optraadte som Forfatter med *Zur Wagnerfrage*, var Liszts Kopist og bistod denne med Instrumentationen af hans Værker efter Mesterens Skitser. Han døde pludselig 1882 i Frankfurt am Main.



Fig. 180. Peter Cornelius.

Peter Cornelius — en Brodersøn af den berømte Maler — var født i Mainz 1824 og havde allerede studeret Musik under Dehn og Fr. Schneider (se foran p. 579). da et Besøg i Weimar (1852) vakte hans Interesse for Musikdyrkelsen der. Snart kom han til at staa Liszt saa nær, at han endog boede hos ham og deltog som Oversætter i hans litterære Arbejde. Cornelius' eget litterære og poetiske Talent gav sig Udslag dels i forskellige Artikler og Afhandlinger (for den „nytyske“ Retning), dels deri, at han selv forfattede Teksten til sine Operaer — sagtens tilskyndet dertil af Wagners Eksempel. Til sin omhyggelig udarbejdede og fint humoristiske Libretto *Der Barbier von Bagdad* skrev Cornelius en Musik fuld af Kunst og af Ynde, men Operaens Opførelse gav som meddelt Anledning til Demonstrationer mod Liszt og dens ringe dramatiske og sceniske Virkning gjorde det vanskelig for den at hævde sig paa de tyske Operascener, hvor den dog stadig dukker op igen og mulig efterhaanden vil vinde en fastere Plads ved sine musikalske Værdier. Cornelius' andre Operaer var i større (Wagnersk) Stil, men ingen af dem (*Cid* (1865) og *Gunnlöd*, efterladt ufuldført og først opført 1891) har vist sig at besidde nogen Livskraft. Cornelius' poetiske og varmtfølte Sange (*Weinachtslieder* og *Brautlieder*) har derimod faaet en ikke ringe Udbredelse. Den fulde Frugt af sine Ævner høstede Cornelius næppe; han døde allerede 1874 som Lærer ved Münchens Musikskole.

Alexander Ritter[1]) er traadt endnu mere i Skygge trods sin uomtvistelige Begavelse. Han var født i Narva 1833, ægtede allerede 1854 en Slægtning af Rich. Wagner og kom saaledes den Weimarske Kreds nær. Hans Liv var en urolig og lidet tilfredsstillende Omflakken, en stadig Skiften Opholdssted og Stilling. Dog efterlod han sig en Række Kompositioner, blandt hvilke navnlig de to komiske Operaer *Der faule Haus* og *Wem die Krone* nævnes som ejendommelige og talentfulde Arbejder.

Jævnsides med og paa lignende Maade som Klaverspillet udviklede sig de andre Soloinstrumenter; først skred deres Udøvere fremad i Virtuositet, efterhaanden ogsaa i Fortolkningskunst. Helhedsbilledet svarer til det, som Klaverspillets Historie frembyder. Men saa store skabende Aander møder vi ikke paa Violin- og Violoncelspillets Omraade. Det er navnlig til disse to Instrumenter, at Solospillet efterhaanden indskrænker sig; Fløjten og Harpen, der dyrkes i Koncertsalen indtil Begyndelsen af forrige Aarhundrede, høres der ikke mer, og andre Blæseinstrumenter som Horn og Klarinet er ogsaa forsvunden derfra. Den fremskredne Teknik paa disse og de fleste andre Instrumenter udnyttes nu kun i Orkestret.

Den fremmeste Plads som Soloinstrument næst Klaveret indtager *Violinen*[2]).

Indtil Nicolo Paganini fremtraadte og ved sit geniale Spil og ved sin af Mystik omgivne Personlighed erobrede næsten hele Evropa, var det den *franske* Violinskole, der beherskede Violinspillet og kunde opregne de største Navne. — Den franske Violinskole grundlagdes af Viotti, men allerede forinden han kom til Paris, talte fransk Violinspil ansete Navne som Gaviniès (1728—1800), hvis Spil udmærkede sig ved Bredde og virtuosmæssig Dristighed, og som har efterladt sig Etuder (*les 24 matinées*), der endnu benyttes og vidner om hans fremskredne Teknik, eller Boucher (1770—1861), der var nok saa berømt ved sin Lighed med Napoleon den Store, den han benyttede stærkt reklamerende, som ved sit Spils Værdi, der mest tenderede mod det bizarre og effektsøgende, eller Maucourt (f. 1760) bekendt som Spohrs Lærer (i Braunschweig). Men det egentlige Opsving i fransk Violinspil skyldtes Viotti, der første Gang optraadte 1782 ved en *Concert spirituel*[3]).

Giovanni Batista Viotti[4]) (1753—1824) var Søn af en fattig Grovsmed i Fontanetto du Po og lærte sig fra Barnsben selv at spille Violin paa et tarveligt Instrument. Ved fyrstelig Hjælp fik han siden hen Pugnani (se I. Del p. 430) til Lærer, og hans Uddannelse peger saaledes direkte tilbage til Tartini. I Forening med sin Lærer foretog han Kunstrejser til Tyskland, Rusland og England og tog endelig fast Ophold i Paris (efter ved sin nysnævnte første Optræden at være blevet modtaget med eksempelløs Jubel). Viotti blev Akkompagnatør hos

[1]) En meget udførlig og stærkt panegyrisk Biografi af Ritter af Roesch findes i *Musikalisches Wochenblatt* for 1898 Nr. 1—16.

[2]) Jfr. Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*, C. Witting: *Geschichte des Violinspiels*

[3]) Ved Siden af Viotti nævner Lavoix ogsaa Karl Stamitz (1746—1801) som den, der havde afgørende Indflydelse paa fransk Violinspil; med endnu mere Ret kunde vel i saa Henseende nævnes Broderen Anton Stamitz (f. 1753), der fra 1770 slog sig ned i Paris og bl. a. var Rodolphe Kreutzers Lærer.

[4]) Jævngammel med Viotti var den i Tyskland fødte Italiener Federige Fiorillo, der navnlig virkede i London bl. a. som Medlem af Salomons Orkester (fjr. foran S. 99) og som har efterladt sig et klassisk Studieværk i sine 36 *Kapricer*, der modsat Gavinies' *Etuder* særlig gaar ud paa at fremme Foredraget og Tonedannelsen.

Marie Antoinette, men ophørte snart med at optræde offentlig som Violinist. Dels følte han sig krænket over, at et lunefuldt Publikums Interesse svigtede ham. dels kastede han sig over Orkesterledelse og Operaforetagender, der dog i den urolige Revolutionstid mislykkedes (1792). I de følgende Aar førte Viotti en omflakkende Tilværelse, koncerterede i London, men blev fordrevet derfra som mistænkt for at være Pariserrevolutionens Agent, levede en Tidlang i Nærheden

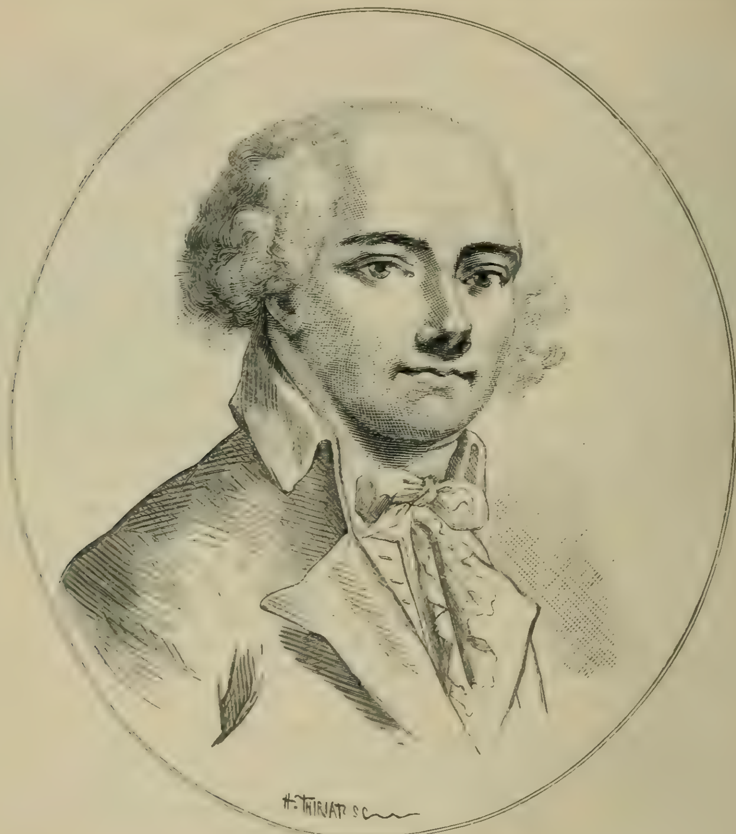


Fig. 181. Viotti.

af Hamburg, hvor han navnlig beskæftigede sig med Komposition af sine Violinduetter og etablerede sig senere paany i London — som Vinhandler. Under alt dette holdt han stadig sit Violinspil vedlige, ja udviklede det til stedse større Fuldkommenhed. saaledes at han. da han endelig 1802 dukkede op igen i Paris, forbavsede sine fordums Venner og Beundrere ved sine Fremskridt. Fra 1819 tog Viotti atter Ophold i Frankrigs Hovedstad, men heller ikke denne Gang modstod han Lysten til at forsøge sig som Operaleder; han overtog den Store Opera, men maatte finde sig i at blive afskediget, da han ikke i denne vanskelige Stilling kunde opfylde de Forventninger, man havde stillet til ham.

Med Viotti rækker det gamle klassiske Violinspil Haanden til det moderne. Han besad Italienernes Toneskønhed, Fylde og Sangbarhed — og navnlig denne sidste Egenskab meddelte han sine Elever — og derhos Ildfuldhed, Glans og Sikkerhed i Passager og Figurer; og han var en begavet producerende Kunstner[1]. Hans Koncerter, der er formede sikkert efter klassisk (*Haydnsk*) Mønster, giver vel Lejlighed til teknisk Bravour, men tilfredsstiller samtidig fuldt ud i musikalsk Henseende; de blev Forbilled for de følgende Violinisters Koncerter, og de vidner om, at Viottis Styrke var den indtagende, lidt vemodige Kantilene, navnlig gælder dette et af de bekendteste: *a-moll* Koncerten.



Fig. 182. Pierre Rode.

Under hele sin første Parisertid var Viotti fuldt optaget af Lærergærning og uddannede bl. a. følgende Violinspillere, hvis Navne endnu har Klang:

Pierre Rode (1774—1830), der i en ung Alder blev Viottis Elev, ansattes i den Store Operas Orkester som Soloviolinist og koncerterede rundt om i Evropa, bl. a. 1803 i Følge med Boieldieu i St. Petersborg, hvor han tog Ophold i flere Aar. Da han vendte tilbage til Paris, var Publikums Interesse for ham mindre og efter en Turnée til Tyskland 1811—14 (Beethoven skal da have skrevet sin Violinromance op. 50 for Rode) trak han sig tilbage til sin Landgaard ved Bordeaux. — Rode var ikke meget ringere Violinspiller end Viotti; han besad dennes Fortrin i Henseende til skøn Tonedannelse „og dertil endnu mere Mildhed og fin Følelse“; derhos var hans Spil elegant og ufejlbarlig rent. Skuffelserne i hans senere Leveaar satte dog skæmmende Spor i hans Spil. Rodes Koncerter, der endnu høre til Violinisternes Studieværker, slutter sig til de Viottiske, hvis formelle Sikkerhed de dog ikke naa; ogsaa Rode lagde Hovedvægten paa det Sangbare, men hans Passageværk er nok saa moderne som Viottis. Fremhæves maa endelig hans *Variationer* i *g-dur* (ofte benyttede af Sangvirtuoser) og hans *Capricer* (Etuder).

Rodolphe Kreutzer (1766—1831) var vel ikke direkte Elev af Viotti, men uddannede sig efter hans Mønster. Han var Rodes Efterfølger, da denne, der en kort Tid var Violinlærer ved det nyoprettede Konservatorium (se foran p. 413), rejste til Rusland og var endvidere først Soloviolinist, senere Dirigent i den Store Opera. Han foretog Kunstrejser til Italien og Tyskland, og Beethoven tilegnede ham i Wien sin *Sonate* op. 47, der oprindelig var bestemt til Violinisten Bridgetower, og som Kreutzer iøvrig viste saa ringe Interesse, at han ingensinde

[1]) Viotti var endda ikke nogen teoretisk uddannet Musiker og det hed sig, at Cherubini var ham behjælpelig med Instrumentationen af hans Koncerter. Om Begejstringen for disse og for hans Spil vidner en samtidig Beretning (fra 1794), hvori det hedder, at Viotti sandsynligvis er den største Violinist i Evropa, og at hans Koncerter overtræffer alle bekendte Violinkoncerter.

spillede den offentlig. Kreutzers Spil udmærkede sig ved mægtig Tone, sikker — om end ikke meget varieret — Bueføring samt Klarhed og Renhed i de vanskeligste Passager; han savnede derimod Rodes Elegance og Ynde.

Som Komponist var han smagfuld, men mindre frodig end Viotti og Rode; hans Lærerværk: de 40 *Etuder* er et Mesterværk i teknisk og pædagogisk Henseende, der ikke let vil blive fortrængt af noget andet.

Pierre Marie Francois de Sales Baillot (1771—1842) modtog allerede som Dreng et afgørende Indtryk af Viottis Spil og blev senere hans Elev og ved hans Indflydelse ansat ved Operaen. Baillot, der havde haft en beskeden Ansættelse i Finansministeriet, opgav nu denne, optraadte som Koncertspiller og blev Lærer ved Konservatoriet. Efter nogle Rejseaar stiftede Baillot i Paris ypperlige Kammermusikkoncerter (1814). Han berømmes for sin store Tone, sit ædle og dybtfølte Foredrag[1]) og fuldendte Teknik.

I Forening udgav de tre sidstnævnte Repræsentanter for den klassiske franske Violinskole en *Methode de violon*, der blev grundlæggende ikke blot for Pariser-Konservatoriets Undervisning, men efterhaanden for al systematisk Violinundervisning.

De betydeligste Violinistnavne af den franske Skole i de følgende Tider: Lafont (1781—1839), Habeneck 1781—1849) (se foran pag. 521), Alard (1815—88), Mazas (1782—1849), Charles og Leopold Dancla og noget senere Lamoureux (1834—99) og Colonne (f. 1838), der dog begge navnlig er kendte som Ledere af store populære Koncertforetagender i Paris.

I Begyndelsen af Aarhundredet sattes alle andre Violinspillere i Skygge af Paganini, der paa en mærkelig Maade imødekommer paa en Gang Virtuosvæsenets og Romantikens Fordringer, en Kunstner, hvis meteoragtige Fremtoning, som vi har set det, greb ind i Berliozs Tilværelse og paavirkede Mænd som Chopin, Schumann og Liszt.

Nicolo Paganinis (1782—1840) Livsførelse henligger i en Dunkelhed, som han selv tildels ønskede at omgive den med. Denne sære Romantiker og gode Reklamør havde ikke noget imod, at man, naar han pludselig og uventet forsvandt fra sine Triumfers Skueplads, fortalte og troede, at han var hensat i Fængsel for Mord paa sin Elskede, ikke heller at der verserede allehaande Spøgelsehistorier om, hvorledes han havde solgt sin Sjæl til Fanden for at opnaa en fænomenal Virtuositet — osv. Som færdig Violinspiller dukkede Paganini op kun 14 Aar gammel; sin Teknik, som han havde skabt sig ved Selvstudium, øvede og udvidede han med Jærnflid og naaede stadig mere og mere forbavsende Resultater. Fra 1805 gik han paa Kunstrejser, havde derefter nogle faa Aar en Stilling som Soloviolinist i Lucca, men fra 1809 levede han et frit, men uroligt og oprivende Kunstnerliv. Han gennemrejste hele Evropa og modtoges overalt med saa stor Jubel og Forbavselse som nogen af de Virtuoser, vi hidtil har hørt om; hans mystiske Personlighed og fantastiske Udseende[2]) bidrog vel noget til den utrolige Opsigt, han vakte. „Man strøede Guld for hans Fødder og mente

[1]) Baillot indskrænkede sig ikke som de fleste Virtuoser til kun at foredrage egne Ting.

[2]) Marx skildrer i sine „Erindringer“ Paganinis ydre Fremtoning ret anskuelig: Med uhørlige Skridt ligesom uforudset var han kommet ind og stod paa sin Plads pludselig ligesom et Aandesyn — og Mængden stirrede aandeløs paa den dødblege Mand med de dybtliggende Øjne, der funklede som sorte Diamanter i det blaalig Hvide, med den dristig tegnede romerske Næse og den højthvælvede Pande, hvorover de sorte, vildt uordentlige Lokker faldt ned — denne Mand virkede som en Troldmand ikke paa mig alene, ikke paa denne eller hin, men paa alle.

særlig at prise betydelige Kunstnere paa andre Instrumenter, naar man døbte dem efter hans Navn. Der gaves „Paganinier“ paa Klaver, Kontrabas og Guitar.“ Paganini var forfængelig, han taalte ingen Violinspiller ved sin Side, og forgæves pinte Violinisterne da ogsaa deres Hjærner med at opdage Hemmeligheden ved hans Teknik. Han undgik med Flid det da brugelige Kappespil; dog kunde

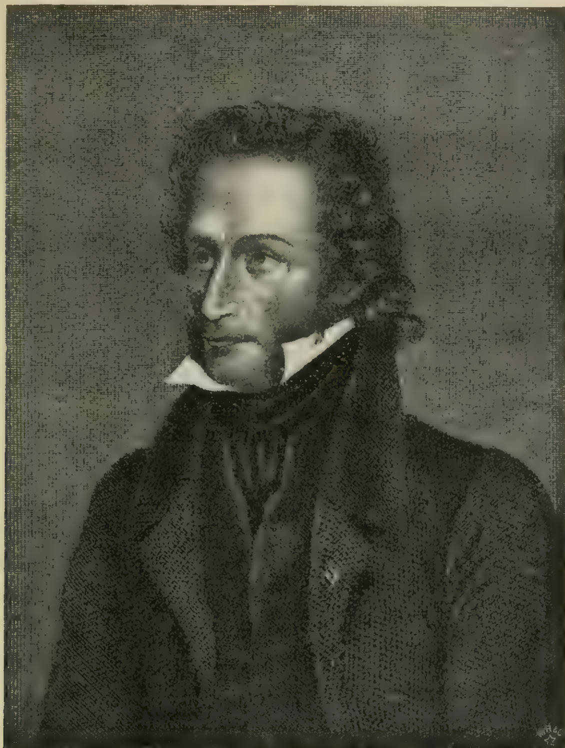


Fig. 183. Paganini.

han ikke fri sig for at mødes med Lipinski og Lafont, med hvem han med Glans konkurrerede paa en Italiens-Turné. Paganini var efter Sigende usædvanlig gærrig (jfr. pag. 562), men endel af sine indspillede Kapitaler satte han overstyr ved Hazardbordet, hvor han var en lidenskabelig Spiller. Han var derhos en stor Ven af det smukke Køn, og hans Elskovsæventyr bragte ham — ialtfald ifølge Rygterne — i mangen uhyggelig Situation. I det hele hviler der over denne mærkelige Mands Liv et Skær af Uro og Uhygge, hvorpaa Kronen sattes ved den lange pinefulde Sygdom, der endte hans Liv. — Paganini spillede næsten udelukkende sine egne Kompositioner — som Skik var i Virtuosperioden — men forholdsvis faa af dem lod han trykke, og det ejendommelig fængslende og pirrende i hans Spillemaade formaaede ingen senere Violinspiller at levendegøre paa Grundlag af de stukne Noder. „Hans Solnedgang formørkedes end ikke

af Skyggen af en Arving til hans Ry", men af de trykte Kompositioner vidner egentlig kun *Capricerne* om Arten af Paganinis Spil og hans fænomenale Teknik (ikke mindst ved de uendelig mange Intonationsvanskeligheder); og endda giver de kun ringe Indtryk af en af Paganinis Hovedeffekter: Flageoletspillet. Hans Koncerter derimod er ganske vist velordnede og velklingende Kompositioner, der skyldes en Musiker, der ikke nøjes med Godtkøbsvarer, flatterende for hans Instrument, men bortset fra den virtuose Side deri, falder Koncerterne nu lidt tyndt og forældet og lader knap ane, at Paganini dermed kunde fremtrylle saa ejendommelige og fantastiske Virkninger. Hans Spil var, som han selv tilstod det, til en vis Grad beregnet paa det store Publikum; de forbløffende Kunstfærdigheder var vel mest fremtrædende deri, og mange ny og sindrige Paafund og Effekter overraskede stadig, men iøvrig var alle udmærkede Violinspilleres Fortrin og Ejendommeligheder ligesom forenet hos ham: „en ildfuld genial Opfattelse og Foredrag, stor Tone, eminent Teknik i Dobbeltgreb, Stakkato, Flageolet (hans særlige Styrke) og Pizzikato" og allehaande Kombinationer af disse Spillearter. „Hans Bueføring var i sin ejendommelige Kasten og Springen ganske ny, tilsyneladende næsten regelløs, men i Virkeligheden Resultatet af et overordentligt Studium. Af Dobbelttriller og kromatiske Skalaer gjorde han udstrakt Anvendelse og fortryllende Virkninger opnaaede han ved sine harpelignende Akkompagnementer til en uafbrudt Melodi; han formaaede ogsaa ved sit flerstemmige Spil at frembringe den Illusion, at man samtidig hørte to forskellige Spillere." — „Meget tilsyneladende Umuligt, hvorved han satte sine samtidige Kolleger i maalløs Forbavselse, beroede paa, at han omstemte Violinen eller enkelte af dens Strænge[1])." — Paganinis Violin var en *Guarneri del Gesu*, den opbevares i hans Fødeby Genovas Musæum.

Af Paganinis Værker er hans *Capricer* op. 1 blevet de berømteste baade som Led i Violinundervisningen og paa Grund af den Interesse, som de ved deres fantasifulde Opfindsomhed og ved deres modulatoriske Dristigheder, vakte hos Mænd som Schumann og Liszt, der bearbejdede dem for Klaver; iøvrig haves to ***Violinkoncerter*** (***E-dur*** og ***h-moll***). et ***Moto perpetuo*** og forskellige Variationer bl. a. over ***Carneval de Venise***. —

Med Paganini havde Virtuosviolinspillet kulmineret — ti at Paganini væsentlig var Virtuos er sikkert nok og fremgaar ogsaa deraf, at hans Kvartetspil f. Eks. „ikke naaede det middelgode Gennemsnit". Violinspillet tog herefter efterhaanden en anden Retning, der lagde Hovedvægten paa en toneskøn, personlig og teknisk overlegen Fortolkning af en i sig selv værdifuld Musik. Denne Retning møder vi navnlig i den tyske Violinskole, hvis Hovedrepræsentant er Ludwig Spohr. Derimod vedblev italiensk og delvis fransk (belgisk) Violinspil endnu en Tid særlig at dyrke det virtuose Element. Af direkte Elever havde Paganini kun faa, den eneste nævneværdige var Sivori (1815—94), der dog mere syntes en Efterfølger — i Besiddelse af glimrende tekniske Ævner — end en Fornyer, og det italienske Violinspil fik snart i Bazzini (1818—1897), der ogsaa gjorde sig bekendt som Komponist af Kammermusik, en grundigere Violinspiller, der gik i samme Retning som den tyske Skole. Blandt nulevende Virtuoser nævnes undertiden Pablo Sarasate (f. 1844) som den, hvis Spil viser et vist Slægtskab med Paganinis, skønt nogen direkte Forbindelse ikke kan paavises, og det romantiske dæmoniske Drag fattes Sarasates teknisk fortræffelige og toneskønne Spil. —

[1]) Til Oplysning om Ejendommelighederne ved Paganinis Spil kan iøvrig henvises til Guhr: *L'art de jouer du Violon de Paganini.*

Den *belgiske* Skoles Hovedmænd er Charles de Bériot (1802—70) og Henri Vieuxtemps (1820—81). Begge tenderer de baade som Violinspillere og som Komponister endnu nærmest mod det Virtuose, Bériot, der havde været en begejstret Tilhører ved Viottis Koncerter, og som en Tid blev Elev af Baillot, var ingen Kunstner i dybere Betydning, men hans dygtige og yndefulde Spil var „salonagtig elegant, uden Overlæsning med Effektmidler og selv ikke uden Smag“;



Fig. 184. Charles de Bériot.

hans Kompositioner (Koncerter og Sonater) udmærkede sig ved flydende Lethed og pikant Melodiøsitet. Nu høres de ikke mere, hvorimod hans *Etuder* endnu har Værdi som fortræffeligt Studiestof. — Betydeligere var Vieuxtemps. Allerede da han (paa Kunstrejse i Tyskland) optraadte i Tyveaarsalderen, kaldte Schumann ham „den geniale unge Mand, der allerede nu staar saa højt, at man ikke uden en hemmelig Frygt kan tænke paa hans Fremtid“. Hans Spil udmærkede sig ikke blot ved en glimrende Teknik — navnlig venstre Haands — men var bredt, kækt og indtagende. Hans talrige Kompositioner (deriblandt ikke blot Violinmusik, Koncerter etc., men ogsaa Strygekvartetter) viser en ret omhyggelig Udarbejdelse. en frisk naturlig Melodik og en udpræget Sans for Orkesterledsagelsens Betydning. Deres Indhold er derimod jævnlig noget forlorent og opstyltet og Stilen lidet ren.

Af den belgiske Skoles senere Repræsentanter skal nævnes: Lambert Joseph Massart (1811—92), der navnlig er kendt som mangeaarig Lærer ved Pariserkonservatoriet, Hubert Léonard (1819—90). Bériots Efterfølger som Lærer ved Bruxelles' Konservatorium og senere i Paris højt anset Lærer, Fran-

cois Prume 1816—49), den feterede Komponist af et flovt, sentimentalt Salonstykke: *La mélancolie*, Emil Sauret (f. 1852), Martin Pierre Marsick (f. 1848) for Tiden Konservatorielærer i Paris, César Thomson (f. 1857). Som født Nederlænder og Elev af Konservatoriet i Bruxelles kan ogsaa her nævnes Henri Petri (f. 1856), der senere studerede i Tyskland (hos Joachim) og nu er Koncertmester i Dresden samt — som Elever af Massart — Polaken Henri Wieniawski (1835—80), en rigt begavet Virtuos og temperamentsfuld Komponist, der efter en glimrende Rejsetid kaldtes til Bruxelles for at afløse Vieuxtemps og som døde i Fattigdom i et Hospital i Moskva — og Bøhmeren Franz Ondriczek (f. 1859), der paa talrige Koncertrejser har skaffet sig et anset Virtuosnavn.

For Tiden staar den belgiske Violinskole under den glimrende Tekniker og fortræffelige Kunstner Eugène Ysayes (f. 1858) Tegn. Denne, en Elev af Vieuxtemps, er Førstelærer i Violinspil ved Bruxelles Konservatorium og derhos en udmærket Orkesterdirigent. —

Uagtet der gennem Joseph Bøhm, der var Elev af Pierre Rode, bestaar en vis Forbindelse mellem den *tyske* og franske Violinskole, har den førstnævnte — der alt i Forvejen talte udmærkede Violinspillere som Schuppanzigh, Mayseder, Maurer og Bohrer — dog sit særegne Præg, det der navnlig paatryktes den af Ludwig Spohr.

Spohrs Livsførelse, Værker og Komponistpersonlighed er omhandlet foran p. 470—77. Om hans Violinspils høje Udvikling og Mesterskab udtaler en Samtidig, Kritikeren Rochlitz: Fuldkommen Renhed, Sikkerhed, Præcision, den mest udmærkede Færdighed i alle Arter af Buestrøg og alle de forskellige Klange og den mest utvungne Beherskelse af alt Teknisk, det gør ham til en af de dygtigste *Virtuoser*. Men Sjælfuldheden i hans Spil, Fantasiens Flugt, Ilden, Sartheden, Inderligheden, den fine Smag og Indsigten i at gengive de forskellige Kompositioner hver i sin Aand: det gør ham til den sande ***Kunstner***. — Hvad Spohr navnlig udmærkede sig ved og stræbte at meddele sine Elever, var den skønne Tonedannelse og det ægte kunstneriske Foredrag, der benyttede Virtuositeten som Middel i Fortolkning af Tonedigtet og ikke gjorde den til eget Formaal. Derfor blev den tyske Violinskole lige fjærn fra Paganiniske Tusindkunster og fra den franske Skoles skarpt pointerede Bueførelse og pikante Detailleren. Fordringen var en fuldkommen sikker, overlegen og sund Teknik, en stor sangbar Tone (Spohrs Spil mindede, betegnende nok, Italienerne om de før-paganiniske Violinspillere) og et Foredrag, der gengav Kompositionens Stemning og Stil i sluttet Helhed. Der var for denne Skole ikke særlig Brug for selvskrevne Virtuosstykker, og saaledes hævede den ogsaa i saa Henseende Koncertniveauet. Spohrs ***Violinkoncerter*** stillede vistnok betydelige Krav til Tekniken, men de tilfredsstillede ved Siden deraf i høj Grod de rent kunstneriske Fordringer og de var i lange Tider Mønstre for tysk Violinmusik.

Spohrs bekendteste Elev var Ferd. David (1810—73), der som Ven af Mendelssohn kaldtes til Leipzig, hvor han blev Koncertmester i *Gewandhaus* og Lærer ved Konservatoriet. Hans Autoritet var stor og Leipzig en Tid lang Højskole for Violinspil. Davids eget Spil synes at have fjærnet sig noget fra Spohrs Stilrenhed, men som Lærer var han i hvert Fald fortræffelig, og hans Violinskole har ved sit praktiske Anlæg og de mange fremadskridende Øvelseseksempler været en af de mest benyttede. — Blandt Davids Elever maa særlig August Wilhelmj (f. 1845) nævnes. Hvad der udmærker denne Kunstners Spil, er et Overmaal af teknisk Formaaen og en sjælden stor og udtryksfuld Tone. Wilhelmj,

der tidligere har koncerteret rundt om i Verden, lige til Australien, og deltaget i de første Festspil i Bayreuth, har siden 1886 levet tilbagetrukket i Nærheden af Dresden. Han har uddannet talrige Elever.

Ved Siden af den Spohrske Skole staar i tysk Violinspils Historie *Wiener-Skolen* repræsenteret ved Joseph Bøhm (1795—1876), der var en fortræffelig Tekniker og en intelligent og smagfuld Musiker. Mest bekendt er han dog blevet ved Rækken af hans berømte Elever:



Fig. 185. Heinrich Wilhelm Ernst.

Georg Hellmesberger (1800—73), den ældste af en højtanset Wiener Violonist-Familie, Jacob Dont (1815—88), bekendt ved sine Etuder, Leopold Auer (f. 1845), der overførte den tyske Skole til Rusland, hvor han endnu virker som Koncertmester og Lærer ved St. Petersborgs Musikskole, Edmund Singer (f. 1831) i Stuttgart og Edv. Rappoldi (f. 1839) i Dresden — begge betydelige som Lærere. De berømteste af Bøhms Elever blev dog Heinrich Wilh. Ernst (1814—65) og Joseph Joachim[1]) (f. 1831), men disse to ere rigtignok indbyrdes saare forskellige. Ernst var i sit Spil ujævn, paavirkelig af

[1]) Biografi af Andreas Moser (2. Udg. 1900).

øjeblikkelig Stemning, han var varmblodig og ærgerrig og stræbte mere og mere afgjort mod det virtuos-glimrende, saaledes at han endog en Tid lang ikke uden Held kappedes med Paganini i Publikums Gunst. Joachim er derimod harmonisk, klassisk, stilren i sit Spil, der gennemstrømmes af en indre Varme, men aldrig misklædes af personlig ubeherskede Udbrud. Joachims Solospil har maaske med Aarene faaet et noget akademisk Præg, men som Kvartetspiller er Joachim — i det Hele en sympathisk Kunstnerskikkelse — endnu uforlignelig og staar i denne Egenskab som Mønster, selv efter at forskellige andre dygtige Kvartetter har dannet sig. Som Lærer ved Berlins Højskole (hvis Direktør han ogsaa er) har Joachim uddannet en Mængde Elever, og det er nu — og vil i lange Tider være — hans Stil og Aand, der præger det tyske Violinspil.



Fig. 186. Joachim
(i Kunstakademiets Senatordragt).

Blandt hans Elever skal her kun fremhæves nogle af de Navne, der i de senere Aartier har gjort sig mest bekendte, saaledes Gustav Holländer (f. 1855), Georg Hänflein (f. 1848), Marie Soldat-Roeger (f. 1863), Carl Halir (f. 1859 i Bøhmen), Jeno Hubay (f. 1858 i Buda-Pesth) og Valdemar Tofte (f. 1832 i Kbhvn.), der ogsaa en Tid lang studerede under Spohr, og som har Æren af at have omplantet den tyske Skole til Kjøbenhavn, ved hvis Konservatorium han har udfoldet en fortrinlig Lærervirksomhed.

Blandt de mange fremragende Violinspillere, der ikke direkte hører til nogen af de nævnte Skoler, men som i Tidens Løb har skaffet sig Ry gennem Koncertoptræden, kan selvfølgelig kun gives et mindre og delvis tilfældigt Udvalg. At være udtømmende vilde være umulig her, hvor Talen er om en saadan Mangfoldighed, hvor stadig nye Navne dukker op og som Følge deraf Værdierne ikke sjælden vurderes om: Polakken Lipinski (1790—1861) var særlig Mester i flerstemmigt Spil, og en af de Virtuoser, der „med mest Udbytte havde hørt Paganini". Ferdinand Laub (1832—75), virkede i Berlin, Weimar og Moskva som Virtuos og Lærer, Leopold Jansa (1795—1875) underviste i London den udmærkede Violinistinde Wilhelmine Neruda-Hallé (f 1839 i Brünn); Bernhard Moliques (1803—69) Kompositioner benyttes endnu som Undervisningsstof. Og endnu skal fremhæves: af de lidt ældre Russeren Brodsky (f. 1851, virkende i New-York) og Jean Becker (1836—84), begge mest kendte som fortræffelige Kvartetspillere, Becker Primarius i den berømte *Florentinerkvartet*, Ungareren Remenyi (1830—98) og Lauterbach (f. 1832), samt af de yngre: Bøhmeren Zajic (f. 1853), Tyskerne Arno Hilf (f. 1858), Rosé (f. 1864), Willy Burmester (f. 1869) og Felix Berber (f. 1874), Franskmændene Henri Marteau (f. 1873), Paul Viardot, Berthelier og Jacques Thibault, Russeren Petschnikof (f. 1873) og Italieneren Serato (f. 1877).

Ved Siden af Violinen har egentlig kun Violoncellen formaaet at hævde sig som Soloinstrument, om den end i denne Egenskab har indtaget en forholdsvis beskednere Plads. Ganske som vi har set det ved Klaver- og Violinspillets Udvikling, var det oprindelig det virtuose Element, der interesserede Publikum og derfor dyrkedes af Koncertspillerne: Flageoletspil, halsbrækkende Spring, pikant Buestrøg, Arpeggiospil etc., var derfor længe Hovedformaalet i Uddannelsen og i Cellokompositionerne. Efterhaanden gjorde imidlertid ogsaa paa dette Felt den dybere musikalske Sans sig gældende, og Foredragskunstens Betydning sattes jævnhøjt med Teknikens Bravour. Stadig hæmmes dog Cellospillet i at vinde Indgang hos Publikum ved Manglen paa en fyldig og god Litteratur. Udover Salonstykker i virtuos Maner findes kun forholdsvis faa større Kompositioner (Koncerter og Sonater) hvoraf endnu færre har vist sig saa praktiske og værdifulde, at de har faaet fast Fod i Koncertsalen.



Fig. 187. Wilhelmj.

Som de ældste Cello-Koncertspillere skal nævnes Jean Louis Duport (1749—1819), der var Lærer ved Pariser-Konservatoriet og skrev den første systematiske Celloskole *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet* — samt i Tyskland Bernhard Romberg (1767—1841), hvis Koncerter endnu benyttes. Disse — og nogle faa andre som Brødrene Levaseur — var Violoncelspillets Klassikere.

Den mere virtnose Retning uddannedes i Pariser-, Bruxelles-, Wiener- og Dresdner-Skolerne. Navnlig Dresdneren Dotzauer uddannede mange fremragende Elever, blandt hvilke Drechsler blev Lærer for Bernhard Cossmann (f. 1822), en udmærket Kvartetspiller, Georg Goltermann (1824—98), hvem en Række endnu spillede Koncerter skyldes, og endelig den som Lærer højt ansete Frederich Grützmacher (f. 1832). Elev af den yngre Goltermann (Julius, 1825—76) var den paa talrige Koncertrejser overalt feterede Virtuos og temperamentsfulde Kunster David Popper (f. 1843), hvem Cellolitteraturen skylder adskillige virkningsfulde Salonstykker. I Dresdnerskolen uddannedes ogsaa Russeren Karl Davidoff (1838—89), der i sit Hjemland udfoldede en rig og udmærket Lærervirksomhed. Til Wienerskolen, hvis Hoved var den brillante Virtuos Joseph Merk (1796—1852), hører bl. a. Kjøbenhavneren Christian Kellermann (1815—66); til Pariserskolen først og fremmest Auguste Franchomme (1808—84), en fortræffelig Musiker med stor Fortjæneste af det i Frankrig hidtil lidet dyrkede Kammermusikspil. I Bruxelles lagde man særlig Vægten paa Tonedannelsen og paa virtuos Teknik; her uddannedes bl. a. de i sin Tid feterede Cellister Alex. Batta (f. 1816) og Demunck (1815—54) og fremfor alle Francois Servais (1807—77) vel den berømteste af alle Cellister, „Violoncellens Paganini" som han kaldtes. Servais har

som Lærer ved Bruxelles-Konservatoriet uddannet talrige Elever, bl. disse sin Søn Joseph Servais (1850—85). Af de senere Aartiers mest kendte og ansete Violoncellister skal til Slutning nævnes Belgieren Jules de Swert (1843—91) Hollænderen Louis Lübeck (f. 1838), Tyskerne Hausmann (f. 1852, navnlig Kammermusikspiller, Medlem af Joachim-Kvartetten), Julius Klengel (f. 1859), højt skattet Lærer ved Leipziger-Konservatoriet, Hugo Becker, (f. 1864, en Tid lang Medlem af Faderens *Florentiner*-Kvartet), Anton Hekking, L. Hegeysi og Jean Gérardy (f. 1878 i Liège), samt Franskmanden Jules Delsart (1844—90), samt Italieneren Alfredo Piatti (f. 1822), der fra 1844 til sin Død 1901 levede i London, hvor han var meget yndet og anset.

FJORTENDE KAPITEL

Richard Wagner

Ved Indgangen til det nittende Aarhundrede staar Ludwig von Beethovens Skikkelse som den, der overskygger alt andet i Musikens Verden; ved Aarhundredets Slutning samler Richard Wagners Kunst alt det i de mellemliggende Aartier paa forskellig Vis brudte musikalske Lys i sig. De to geniale Mænd danner Aarhundredets Grænseskæl. Den ene anviser den instrumentale Musik ny Veje og bringer den til en Fuldkommenhed, som senere Tiders talrige Forsøg ikke har naaet, endsige overgaaet; den anden bringer den dramatiske Musik til den højeste Udvikling og beriger samtidig Instrumentalmusiken med en Rigdom af ny Udtryksmidler. Begge staar de paa en Gang gribende og forbilledlig som kæmpende Aander, hvis Maal var sat uendelig højt over det gængse og dagligdags, og begge naaede i deres Levetid — ved ideal energisk Stræben, uden at slaa af paa Kravene eller imødekomme Mode og Smag — at afslutte deres Livsgærning harmonisk afrundet, saaledes at deres Ideer fuldt ud kom til Orde. —

Der er Forskel paa de to Kunstnere, paa deres Individualiteter saavel som paa den Tid, i hvilken de levede og virkede, og som satte sit Segl paa deres Personlighed og Værk. Der er derhos den store Forskel, at den ene mere og mere indadvendt fordyber sig i sin instrumentale, intime Kunst, medens den anden i sin Egenskab af Dramatiker vender sig mod Verden og kun indirekte lader sine bevægende Ideer spejle sig i de Figurer, som hans sceniske Instinkt først og fremmest stræber at give personligt, ejendommeligt Præg og Liv. Saaledes lader Beethoven og Wagner sig vel ikke direkte sammenligne, ligesom det i disse Kunstens Højder vilde være latterligere end nogensinde at forsøge at maale, hvem der er størst.

Beethoven er stor — i sin Sjælsadel og Sjælsdybde og ved sin mægtige Iderigdom; Wagner er stor — i sin højtsvungne Kunstbetragtning, sin selvfølende, usvækkede Energi i Kampen for et nyt Kunstværk og i sin glødende Indbildningskraft, der genskaber en Fantasiverden af en Rigdom og Storslaaethed, som den hidtidige dramatiske Musik knap havde anet.

Det er da ikke urimeligt, naar vi her skal dvæle ved den Kunstner, der historisk set afslutter det nittende Aarhundredes Musiks Historie, at mindes den, der indledede det, og saaledes slutte Fremstillingens Ring. Det er ogsaa nærliggende, naar Wagners Kunst skal behandles, da at kalde i Erindringen den største af hans Forgængere, ti trods Forskelligartetheden i deres Livsførelse, deres Stræben og deres Værker bestaar der en egen og interessant Forbindelse mellem dem. Beethoven har saa at sige indviet Wagner til hans Kunstnergærning, han har direkte inspireret ham til Komposition, og Wagner har paa sin Side fremfor nogen tjænt Beethovens Muse og gjort sig det til en Mission at genvække og uddybe Forstaaelsen af Mesteren. Det var Beethovens *Egmont-Ouverture*, der først gjorde Wagner klar over hans Musikerkald; det var Beethovenske Symfonier, spillede ved Konservatoriekoncerterne i Paris, der inspirerede Wagner til *Faust-Ouverturen* og i det Hele bibragte ham Mod til fortsat kunstnerisk Arbejde; det var Wagners Opførelse af Beethovens *niende Symfoni*, der særlig oplod Folks Øre for den senere Beethovens Storhed; det var Wagner, der i Hundredaaret efter Beethovens Fødsel offentliggjorde de dybeste og mest forstaaende Betragtninger over dennes Kunst og Personlighed. En bevidst Trang til at lede Beethovens Symfonimusiks Vande ind i Operaens Flodleje, var et vigtigt Moment i Wagners Ideer om et nyt Kunstværk, og det var endelig Beethovens *Niende*, der som en takkende Hyldest til det svindende Aarhundrede indvarslede det kommende ved Bayreuther-Festspillenes Aabning. —

Rich. Wagner forener i sig — hvad Kunstens Historie hidtil ikke havde kendt — Musikeren, Dramatikeren, Digteren, Æsthetikeren og Filosofen. Mest er han dog Dramatiker, og det slaar i dette Tilfælde til, hvad Nietzsche siger: Dramatikerens Liv vil i Reglen have et vist dramatisk Forløb.

Wilhelm Richard Wagner[1]) fødtes i Leipzig 12. Maj 1813. Familien Wagners Stamtræ kan føres tilbage til 1643; i hine ældste Tider var de fleste Wagnere beskedne Organister og Lærere i Smaabyer; senere kom Familien mere til at omfatte Smaaembeds- eller Bestillingsmænd, og saaledes var Richard Wagners Fader Politiaktuar. Men ved Siden af Embedsgærningen lagde Theatret Beslag paa al denne Friederich Wagners Interesse; han var selv en ivrig Dilettantskuespiller, og dette Theaterblod flød i alle Familiemedlemmernes Aarer. En ældre Broder til Richard, Albert Wagner, blev Sanger og Skuespiller og senere anset Instruktør ved Berliner Skuespilhuset; hans Datter blev den fremragende Sangerinde og Skuespillerinde Johanne Jachmann Wagner. Tre af Richards Søstre gik ogsaa til Theatret blandt dem den meget talentfulde Rosalie Wagner, og en af dem, Clara, blev dette Kald tro, medens de andre giftede sig — den ene med Boghandleren Brockhaus — og opgav Scenen. Og ligesom for at denne Theateratmosfære vedblivende skulde blive den, Richard Wagner indaandede, skete det, at hans Moder, da hendes Mand døde, faa Maaneder efter at Richard var født, valgte hans Ven og Forbilled i Scenekunsten, Skuespilleren, Lystspilforfatteren og Portrætmaleren Ludwig Geyer (f. 1780) til sin anden Mand. Dette Giftermaal medførte Familiens Overflytning til Dresden og her tog Geyer sig med megen Interesse af sine Stedbørns Opdragelse. Med Hensyn til Richard var man i Tvivl. Han skulde være Maler, men de tekniske Forstudier skræmmede Drengen; han skulde undervises i Musik, men forsømte de daglige Øvelser for en uordentlig Klimpren efter Operaklaverudtog. Alligevel udtalte Geyer, da han paa sit Dødsleje hørte Drengens Spil i Naboværelset, de profetiske Ord: Skulde han maaske have Talent for Musik? Richard var knap 9 Aar gammel, da han mistede sin „anden“ Fader; dennes sidste Hilsen, inden han døde, bragtes ham af Moderen og lød: Af dig vilde han have gjort noget Stort — Ord, der efterlod et dybt Indtryk.


Fig. 188. Rich. Wagners Fødehus.

[1]) Hovedbiografien af Rich. Wagner skyldes Carl Fr. Glasenapp: *Das Leben R. W s in sechs Büchern;* dette Værks tredje, fuldstændig omarbejdede Udgave er dog ikke afsluttet; det sidst udkomne Bind naar kun til 1864. Andre udførlige Biografier og Karakteristiker af W.s Liv og Gærning skyldes Houston Chamberlain, Ad. Jullien, H. T. Fink, Lichtenberg (*R. W. poète et penseur*) og Tappert. Af Wagnerlitteraturen, der allerede er vokset mægtigt, er til nærværende Fremstilling iøvrig *særlig* benyttet: *Wagners Brevveksling med Fr. Liszt* og med *Uhlig, Heine* og *Flere*, Pohls *R. W.*, Dinger *Wagners geistige Entwicklung* (hvoraf kun første Del foreligger), R. Louis: *R. W.s geistige Entwickelung*, Schuré, *Le drame musicale*, Chamberlain *Das Drama R. W.s*, Alfr. Ernst: *L'art de R. W.*, Hausegger: *W. und Schopenhauer*, Wolzogen: *Erinnerungen an R. W.*' Bélart: *W. in Zürich* Soubies et Malesherbes, *Mélanges sur, Wagner,* Kürschners *R. W. Jahrbuch* (1886), Karl Gjellerup: *R. W. i hans Hovedværk Nibelungenring*, Weissheimer *Erlebnisse*, Hartmann: *Tannhäusser in Dresden*, Baudelaire: *R. W. et Tannhäuser à Paris* foruden Kufferaths, Wolzogens og andres Analyser af W.s Værker.

Efter Geyers Død anbragtes Richard Wagner i Kreuzskolen i Dresden, hvor han indskreves som „Richard Geyer“. Hans ildfulde Aand begejstredes her navnlig af Kendskabet til græsk Oldtidsliv og Digtning, og han søgte alt tidlig at efterdigte de græske Dramaer. Digter var han nemlig lige fra Skoletiden og ikke blot skrev han et Sørgedigt over en afdød Kammerat, eller Oversættelser af Odysseen eller senere, da han lærte Engelsk, af Romeos Monolog, men en stor Tragedie efter *Hamlet* og *Kong Lear* udkastede han. „Planen var yderst storartet, to og fyrretyve Mennesker døde i Stykkets Forløb og ved Opførelsen saa jeg mig nødsaget til at lade de fleste gaa igen som Aander, da jeg ellers havde været læns paa Personer til de sidste Akter; dette Stykke beskæftigede mig i hele to Aar“ (Wagners Autobiografiske Skitse). I Dresden modtog Wagner sit første musikalske Indtryk af *Jægerbruden* og af dettes Komponist, Carl Maria v. Weber, der ofte passerede Wagners Hus paa Vej til Theaterprøverne; han betragtede ham stedse med hellig Sky, kaldte sine Søstre til Vinduet og forsikrede dem, at der gik den største Mand i Verden — „hvor stor han er, det kan I slet ikke begribe.“ Ouverturen til *Jægerbruden* havde da ogsaa været et af de første Musikstykker, paa hvilket Richard Wagner begejstret, men yderst mangelfuldt prøvede sit Klaverspil — „med den grueligste Fingersætning, det var mig umuligt at spille en Passage rent . . . og jeg har i mit Liv aldrig lært at spille Klaver.“

Alle disse æsthetiske Beskæftigelser, der uden Plan optog den nervøse og urolige Yngling, skadede naturligvis hans Skoleflid, og da Familien 1827 flyttede tilbage til Leipzig, blev han der sat en Klasse lavere end i *Kreuzskolm*. Dette gjorde ham saa ærgerlig, at han ikke blot forsvor alle filologiske Studier, men ogsaa forsømte sine Skolepligter og kun bevarede Interessen for den store Tragedie. Paa dette Tidspunkt gjorde han Bekendtskab med Beethovens *Egmont*-Musik (ved en *Gewandhaus*koncert) og begejstredes i den Grad derfor, at han straks var paa det Rene med, at hans Tragedie kun kunde løbe af Stablen, forsynet med en lignende Musik, og at han selv var den rette Mand til at skrive denne Musik. Medens han med nervøs Iver kastede sig over de nødvendigste Forstudier — han laante Logiers *Methode des Generalbasses* — blev det ham klart, at hans Kald var at blive Musiker, men han følte samtidig, at store Vanskeligheder maatte bekæmpes: grundige Studier krævedes og Familiens Modstand maatte besejres[1]) — man var allerede misfornøjet nok, da det opdagedes, at det store Sørgespil havde stjaalet Tiden fra Skolegærningen. Wagner var da seksten Aar, og ved Læsningen af E. T. A. Hoffmanns Skrifter fyldt af den vildeste Mysticisme: „om Dagen i Halvsøvne havde jeg Visioner, i hvilke Grundtonerne, Terts og Kvint, aabenbarede sig lyslevende for mig — hvad jeg skrev op, var fuldt af Afsind.“ I al Stilhed havde han nemlig komponeret en Sonate, Kvartet og en Arie. Endelig lykkedes det ham da at opnaa regelmæssig musikteoretisk Undervisning, men han — og Familien — havde den Sorg, at Læreren rystede paa Hovedet: Richard var efterladende og uordentlig i sit Studium, og der kunde ikke blive noget flinkt ud af ham. Alligevel fik Richard Wagner skrevet en Ouverture og opnaaede endog at faa den opført, idet den bekendte Musiker

[1]) Herved kan anføres, at Wagner altid mindedes „sin kære, lille Mo'r“ med Hengivenhed og erindrede hendes hvileløse Iver for sine Børns Velfærd og Fremtid. Praeger, der mener, at Wagner har tænkt paa sin Moder i Skovscenen i „*Siegfried*“, udtaler, at Wagner næppe har elsket nogen saa højt som sin Moder, der ligesom instinktivt anede Sønnens tilkommende Storhed, hvorfor dennes Kærlighed ogsaa rummede en god Del Taknemmelighed.

Heinrich Dorn[1]), der 1829 blev Musikdirektør i Leipzig og som havde Forbindelse med Familien Wagner, fik Interesse for dette sirligt, med tre Farver Blæk opskrevne Partitur, „der allerede skjulte i sig Kimene til alle de store Virkninger, som senere skulde sætte hele den musikalske Verden i Bevægelse“ (Dorn). Wagner selv kalder Ouverturen „Højdepunktet af mine Afsindigheder“ men den Fiasko, der blev dens Lod ved Opførelsen, skyldtes vistnok mest en kejtet — og lattervækkende — Anvendelse af regelmæssig tilbagevendende Pavkeslag. Selve Opførelsen og Dorns Ros var imidlertid betydningsfuld nok for Wagner. Samtidig naaede Efterretningerne om Pariser-Revolutionen (1830) til Leipzig, og Wagner grebes hæftigt deraf. Han, der besad en ubændig Frihedstrang, og følte stejlt overfor enhver Tvang, „blev med et Slag revolutionær, søgte Omgang med politiske Litterater og begyndte en Ouverture med et politisk Stof. Skoletiden var nu til Ende og det længe imødesete Maal: det frie Universitets- og Studenterliv tog Wagner ganske fangen — han deltog „med stor Letsind og Hengivelse“ i sine Studenterkammeraters urolige og ubundne Liv, og det saa ud som om Musiken igen var glemt. Snart følte Richard Wagner dog Lede ved denne Livsførelse, han indsaa Nødvendigheden af at begynde et nyt, strængt regelmæssigt Studium, og det lykkedes ham at finde den rette Lærer i Thomasskolens Kantor, Theodor Weinlig, den første, der fik nogen Indflydelse paa hans musikalske Uddannelse.

I disse Richard Wagners Barndoms- og første Ungdomsaar møder vi Momenter, som det vel er værd at fastholde. Hans Afstamning fra og Opdragelse i en Skuespiller-Slægt, hans Begejstring for Skuespillets Heros William Shakespeare, hans Studium af græsk Oldtid, Drama og Mythologi, hans Barneforgudelse af *Jægerbruden* og dens Komponist, hans Beethoven-Henrykkelse og hans Idé at knytte Musik til sin store Tragediedigtning, endvidere hans famlende Forsøg paa nye Orkestereffekter i Ouverturen, hans mystiske og revolutionære aandelige Bevægelser og endelig hans Higen mod det Storslaaede og Usædvanlige — han vilde som Dreng male Billeder saa store som Geyers legemsstore Portræt af Kongen af Sachsen; han gav sit Sørgespil en urimelig Dimension og Personmængde; overfor hans Ouverture skulde Beethovens niende Symfoni være som en Pleyelsk Sonate! Alt hvad her uordentlig, nervøst og ubevidst tumler og gærer i den unge Kunstnersjæl, er Spirer, hvis Frugt snart paa den ene, snart paa den anden Maade dukker op i den kommende Livsgærning.

Endnu inden Weinlig blev Richard Wagners Lærer, havde denne gjort ærlige og flittige, men lidet systematiske Studier, navnlig i Beethovens Værker, som han omhyggelig havde kopieret og hvori han efter Dorns Udsagn var mere hjemme end

[1]) (1804—92), virkede i Hamburg, Leipzig, Kølln og Berlin og nød Anseelse baade som Komponist og Musikskribent. I sin Selvbiografi (1870—79) berører han ogsaa sit Forhold til Rich. Wagner.

de fleste unge Musikere. Det blev Weinligs særlige Opgave at ordne den spredte Viden og grundfæste det unge Geni, og han besad udmærkede Gaver dertil. Paa en underholdende Maade meddelte han Wagner Kundskab i Kompositionslærens Grundregler og bibragte ham samtidig den første Forstaaelse af og Kærlighed til en Formens Mester som Mozart, hvem Wagner da søgte at efterligne i en Sonate, som tryktes hos Breitkopf og Härtel som hans *op. 1*, der snart fulgtes af en *Polonaise*. Intet af disse Arbejder har vel selvstændig Interesse; men da Weinlig efter et halvt Aars Undervisning slap Wagner af Skole, kunde han give sin Elev det Vidnesbyrd, at han nu formaaede at løse de vanskeligste kontrapunktiske Problemer, og Wagner øvede da sine Kræfter i en Fantasi for Klaver (*fis-moll*, ifølge Tappert langt ejendommeligere end de to forudgaaende opus), en *Koncertouverture* i *d-moll* og en anden i *C-dur med Fuga*, der spilledes i en *Gewandhaus*koncert og vandt baade Publikums og Kritikens Bifald — samt endelig en *Symfoni* i *c-moll*, der ligeledes opførtes med Held i *Gewandhaus*koncerterne. Disse Kompositioner forblev utrykte, men ved et Tilfælde opdagedes Stemmerne til Symfonien mange Aar senere, og faa Uger før Wagners Død glædedes han ved en Opførelse deraf under hans Ophold i Venezia (Juledag 1882). Symfonien er nøje bygget efter Beethovensk Mønster, klar og mandig og vidnende om sikker Teknik; om dens Motiver udtalte Wagner humoristisk og ganske træffende, at de lader sig meget vel kontrapunktere, men i sig selv siger de kun lidt.

Hvorledes Wagners økonomiske Situation den Gang var, fremgaar tydelig nok deraf, at han efter forgæves at have tilbudt en Forlægger et tohændigt Klaverudtog af Beethovens niende Symfoni, tilskrev *Bureau de Musique* i Leipzig (Aug. 1831), at han vilde foranstalte Klaverudtog og Arrangementer „til billigere Priser end de sædvanlige“ og vilde levere Prøver gratis.

Paa en lille Rejse, der ikke havde noget musikalsk Formaal og, saavidt kan ses, intet andet Resultat end Wagners Ærgrelse over Wienernes *Zampa*-Begejstring og hans Glæde over en Opførelse i Prag under Dionys Weber af hans egen *c-moll Symfoni*, fattede Wagner Planen til sit første sceniske Værk: *Die Hochzeit*. Til dette skrev han selv Teksten, der omhandlede et meget tragisk gammel-italiensk Sujet. Det hyperromantiske Indhold fandt imidlertid ikke Rosalie Wagners Bifald, og efter at have komponeret et Par Numre opgav Wagner Arbejdet. Heller ikke blev der ikke noget af en Opera *Kosziusko*, som tilbødes af den bekendte Dramaturg og Journalist Heinrich Laube (der som Ven af det Wagnerske Hus alt længe havde næret Interesse for Richards Udvikling), og til sin næste Opera skrev Wagner — som derefter stedse — selv sin Tekst. Denne nye Opera *Die Feen* blev komponeret i Würzburg, hvor Broderen Albert havde skaffet Richard en — rigtignok meget beskeden — Stilling ved Theatret, og hvor han maatte udnytte sin Musikerduelighed ved at komponere taknemmelige Arier til Indlæggelse i Albert Wagners Partier, ligesom han maatte tage Del i Musikforeningens Virksomhed. Stoffet til *Die Feen* var laant hos Gozzi. „Beethoven og Weber vare mine Forbilleder: i Ensemblerne var der meget vellykket, især lovede Finalen af anden Akt stor Virkning.“ Brudstykker opførtes med Held i Würzburg i Koncertsalen; i Leipzig, hvor Operaen indleveredes til Operatheatret, var der den Gang endnu ikke vaagnet Interesse for tysk Kunst — franske og italienske Operaer opførtes, medens den unge Tyskers Opera lagdes hen uden nogensinde at naa frem til Scenens Lys.

Wagner var nu kommet ind i Tyveaarene og Pubertetsaarene med deres sværmeriske Hang til Mystik, med Beethoven-Forgudelsen og de højeste ideale

Fantasier var forbi; han følte det unge Blod røre sig i Aarene, han var en Yngling med Trang til Livsnydelse med hæftigt Begær efter at naa vidt frem i Verden — paa Midlet kom det nu ikke saa meget an. Det „unge Tyskland" havde smittet ham med dets Dyrken af den „sunde Sanselighed" og „frie Kærlighed", navnlig Heinrich Laubes Skrifter havde paavirket ham; han nævner selv, at Laubes *Das junge Europa* og Heinzes *Ardinghello* spøgede i hele hans Legeme. Et flot og glad Studenter- og Kunsterliv fuldt af Vid og dristig Aandrighed var nu det største for ham, og han „opgav sit Forbilled Beethoven", til Fordel for Italienerne og Franskmændene, der med „den store Sukces", som det jo mest gjaldt at gribe, oversvømmede hele Europa. Med disse Anskuelser lagde han paa en Sommerrejse til de bøhmiske Badesteder Planen til sin næste Opera *Das Liebesverbot*[1]), en fri Dramatisering af Shakespeares Lystspil: *Lige for Lige*. Teksten skulde i sin Tilslutning til det unge Tysklands Livsanskuelse være et dristigt Slag i Ansigtet paa Filistrene. I sin Komposition deraf brød han sig ikke om at undgaa Mindelser om italienske og franske Operaer, hvis Scenevirkning han just lærte yderligere at kende, idet han (1834) blev Musikdirektør ved et Operaselskab (det Beethmannske), der da gav Forestillinger i Magdeburg — „disse Operaers Orkestereffekters Fiffighed og Praleri forvoldte mig en næsten barnlig Glæde, naar jeg stod ved Dirigentpulten"[2]). Forbillederne var da vel nærmest Meyerbeer og Auber samt Donizetti og Bellini, af hvilke dog kun den sidste vakte nogen virkelig Sympathi hos den unge Kapelmester (han havde 1834 skrevet en Artikel om og for Bellini i Laubes *Zeitschrift für die elegante Welt*). Da Operaen var færdig og skulde opføres (i Vinteren 1835—36) stod imidlertid Beethmanns Selskab paa saa slette Fødder, at Wagner ikke blot nødtes til at opgive den forventede og haardt tiltrængte Beneficeforestilling, men i største Skyndighed maatte bringe Operaen frem uden fornødne Prøver, saaledes at Opførelsen blevet Kaos, af hvilket „intet Menneske kunde faa det ringeste Begreb om Tingen; alligevel blev det, der bare gik halvvejs godt, livligt applauderet".

Den Tid, der fulgte efter Magdeburger Selskabets Opløsning, var fuld af den pinligste Bekymring og Kamp for Udkommet. Wagner synes at have ladet sig forlede af sin faste Ansættelse til at begaa de Extragavancer, som den lille og kedelige Officers- og Købmandsby tillod, og nu „trykkede Pengenød og Gæld fra alle Sider". Tilmed havde han forlovet sig med Magdeburger Theatrets smukke „Elskerinde" Minna Planer og higede mod Ægteskabet. Forsøg paa at faa *Das Liebesverbot* opført i Berlin og i Leipzig mislykkedes, og Wagner tog da mod et Tilbud fra Königsberg, hvor han giftede sig og blev et Aar, der optaget af Kapelmestergærningen og af de ynkeligste Bekymringer ganske gik tabt for hans Kunst. Wagner har selv udtalt, at han „giftede sig i hæftig Egensind, pinte sig selv og andre under det triste Indtryk af et fattigt Hjem og geraadede i en Elendighed af den Natur, der ødelægger Tusinder og atter Tusinder." Hans Hustru var en brav Kvinde, der kærligt og trofast delte meget ondt og lidet godt med sin Mand, men af hans Geni havde hun kun ringe Forstaaelse, og hun var en begrænset og fantasiløs Natur, der ikke kunde følge Wagner i hans

[1]) Da denne Titel ængstede Censuren, der vogtede paa enhver Bevægelse fra det unge Tyskland, fik Operaen ogsaa Navnet *Die Novice von Palermo*.

[2]) *Liebesverbot* blev ingensinde senere opført; en Plan om at genoptage den i München — mere som en Kursiositet — strandede ikke saa meget paa den latterlige og aabenlyse Efterligning af Donizetti og andre hin Tids populære Komponister ... som paa Librettoens frivole Karakter (Finks Meddelelser om Vogls Udsagn I, p. 45).

Selvstændighedskamp. Naar senere Wagnerforfattere har villet nedsætte Minna Planer for derigennem at hæve Cosima Wagner, er det dog en Smule tendentiøst; og det maa navnlig ikke glemmes, at Minna bar hele Modgangens Lod ved den nervøse og sikkert lunefulde unge Kunstners Side, medens Cosima blev den sejrende Mesters Hustru. Ægteskabet med Minna Planer, der



Fig. 189. Ungdomsbillede af Wagner.

var barnløst, varede i fem og tyve Aar og endte med Skilsmisse (1861). For Wagners kunstneriske Udvikling har det næppe haft nogensomhelst Betydning.

I sin hidsige Tilværelseskamp gjorde Wagner et næsten fortvivlet Forsøg paa at faa Scribe til at forfatte en Tekstbog til sig i det fjærne Haab, at dette skulde føre til en Opførelse paa den store Opera — Resultatet blev intet andet end et høfligt Svar fra Scribe til den ham fuldstændig ubekendte Musiker. Heller ikke Planen til en komisk Opera efter *Tusind og en Nat* blev til Virkelighed, ti — som Wagner selv beretter — han mærkede, at han var ifærd med at glide over i en helt *Adamsk* Genre; den stadige Beskæftigelse med tomme *Auberske, Adamske* og *Belliniske* Partiturer gjorde ham led ved denne letsindige Operastil, og Theaterforholdene — i Riga, hvor han ved Dorns Hjælp var blevet Kapelmester

(1837)[1]) efter Konigsberger Theatrets Fallit — med al deres Intrigeren og hule Forfængelighed drev ham efterhaanden ud i en ensom Tilbagetrukkenhed, i hvilken Drømme om et Theater af det gammelgræskes Idealitet blev levende i ham.

Medens dette Smags-Omslag foregik hos Wagner, faldt — under et Besøg i Dresden — Bulwers ogsaa i Tyskland meget yndede Roman *Rienzi* ham i Hænde og dette Stof slog ned i ham. Han besluttede at benytte det til en Opera, der ikke skulde beregnes paa et lille Provinstheater, men paa en Verdensscene — hermed vilde han paa engang sætte sig selv en virkelig stor Opgave og samtidig med ét Greb vinde det afgørende Sceneheld, hvortil han moralsk og pengelig trængte. De to første Akter blev skrevet i Riga, — samtidig med at Indstuderingen af Mehuls *Joseph* „hævede og forædlede" ham, — men da Kontrakten med Theatret nu løb ud, og da stigende Gæld gjorde ham Opholdet i Riga utaaleligt, forlod han (af Frygt for Kreditorerne) hemmelig Byen om Natten med sin Hustru, sine Partiturer og sin store Hund for at gaa ombord i et Sejlskib, der skulde føre dem til London. „Denne Rejse vil evig blive uforglemmelig for mig; den varede tre og en halv Uge og var rig paa Uheld .... en Gang saa Kaptajnen sig nødsaget til at løbe ind i en norsk Havn. Turen gennem de norske Skær gjorde et vidunderligt Indtryk paa min Fantasi, og Sagnet om den flyvende Hollænder (med hvilket Wagner alt forhen havde syslet som Operasujet), fik, saaledes som jeg havde hørt det af Matrosernes Mund, en bestemt og ejendommelig Farve, som de oplevede Søæventyr alene kunde give det." Af disse Linjer fremgaar det, hvorfra den forunderlige Naturkraft og ejendommelige Kolorit i *Den flyvende Hollænder* stammer.

Efter et kort Ophold i London og et længere i Boulogne sur Mer, hvor Wagner stiftede Bekendtskab med Meyerbeer, naaede han endelig sin Rejses egentlige Maal — Paris.

Wagners Ophold i Frankrigs Hovedstad, der varede i to og et halvt Aar, blev en Række Skuffelser for ham uden noget nævneværdigt Resultat. — Fra Meyerbeer medbragte han Anbefalingsskrivelser til Habeneck, Schlesinger (en stor Forlægger) og Direktørerne for den store Opera og for *Theâtre de la Renaissance*, — overalt modtoges han med fransk Høflighed og mange gode Tilsagn, men derved blev det ogsaa. Alt det positive, han opnaaede, var, at Habeneck opførte en af hans ældre Ouverturer[2]) og at *Theâtre de la Renaissance* stillede en Opførelse af *Novicen fra Palermo* i Udsigt — af dette sidste blev der imidlertid intet, da Theatret forinden gik fallit — og om Meyerbeers Anbefaling til dets Direktør var mere end „en daarlig Vittighed" lader sig ialtfald betvivle[3]). Det stod klart

[1]) Sin Kapelmestergærning drev Wagner med stor Kunstiver og Pligtopfyldelse. Paa en Tid, da en trist Slendrian herskede selv i store Byers Operahuse, hævdede og gennemførte Wagner det samme Princip. som han hele Livet blev tro, og som burde være ledende for enhver Operaleder, at Opførelserne ikke skulde give et sjusket og omtrentligt Billede af Operaen, men et omhyggeligt og stilfuldt, saavidt mulig fuldkomment. Direktøren klagede da over de Krav, Wagner stillede til hans Personale: „Han plager dem med uophørlige Prøver. Intet er ham godt nok, intet fint nok nyanceret."

[2]) Indirekte fik Habenecks Konservatoriekoncerter Betydning for Wagner, idet Opførelsen der af Beethovens niende Symfoni satte hans Sind i en saadan Bevægelse, at den kan siges at have inspireret ham til den mærkelige Komposition *Ein Faust-Ouverture*, der oprindeligt var tænkt som første Sats af en stor Faustsymfoni, og som skulde fremstille „den ensomme Faust". Dette Musikstykke, om hvilket Bülow siger, at hver Node er skrevet med Digterblod, er klassisk i Formen, men det første, hvori Wagners Personlighed kommer stærkt og selvstændig til Gennembrud.

[3]) Jfr. Dannreuther i *Groves Dictionary of music*, hvor bl. a. ogsaa henvises til, at Scribe benyttede en vigtig Scene af *Rienzi* i *Profeten* uden at angive sin Kilde. I det Hele vil

for Wagner, at der ikke kunde være Tale om at faa *Rienzi*, hvis Partitur fuldførtes i Paris, frem paa den store Opera, hvor de glansfulde ydre Midler da syntes Wagner „et Kunstens Højdepunkt“ og vel har staaet levende for ham, da han skrev sin Musik; men et svagt Haab dukkede op, da Direktøren for *Academie de musique*, Pillet, fattede Interesse for Teksten til *den flyvende Hollænder*, som Wagner indleverede til ham. Denne Interesse førte dog kun til en Opfordring til Wagner om at sælge Teksten til Brug for en anden Komponist, og, da Wagner vægrede sig herved, til at Pillet udenvidere overdrog Dietsch[1]) at komponere *Le vaisseau fantôme*, der opførtes uden at gøre Lykke.

Med Pariser-Musikerne søgte Wagner ingen Omgang; alle opførte de en halsende Jagt efter „den store Sukces“ med Meyerbeer og Halévy i Spidsen — kun Berlioz dannede en Undtagelse, „ti han gør ikke Musik for Pengenes Skyld“, men personlig Antipathi fjærnede de to Kunstnere fra hinanden. Wagner omgikkes da Videnskabsmænd og Malere og „gjorde mange smukke Erfaringer om, hvad Venskab betyder“ — rimeligvis sigtes herved bl. a. til, at Venner hjalp ham og Hustru, naar Nøden var størst. Ti i Virkeligheden var Wagner pint af den tristeste Næringssorg her i Paris, hvor alle Forhaabninger slog fejl. Forat holde Livet oppe tog han mod det rene musikalske Haandværkerarbejde: Schlesinger lod ham læse Korrektur, arrangere populære Operaer og Romancer for Piano og andre Instrumenter ned til *Cornet à piston*. Med nogen større Tilfredsstillelse, men kun med beskedent økonomisk Udbytte forsøgte han sig derhos i litterær Virksomhed og skrev for tyske Tidsskrifter den Række af Hoffmann og Heine paavirkede Noveller og Skitser, der i hans samlede Skrifter findes under Titlen: *Ein deutscher Musiker in Paris*, og som bl. a. indeholder den smukke *Pilgerfahrt zu Beethoven* og den gribende *Ein Ende in Paris* — hvori meget selvoplevet[2]). Endelig forsøgte Wagner at slaa igennem med nogle Salonromancer, en da yndet Genre, men ihvorvel han fik nogle saadanne trykt hos Schlesinger (Heines *De to Grenaderer*, Hugos *L'attente*, en Vuggevise *Dors mon enfant* etc.), mislykkedes ogsaa dette Forsøg. Navnlig i Vinteren 1841 var Nøden saa stor, at Wagners „tomme Mave ofte fristede ham til at begaa en Forbrydelse“; hele Dage maatte han og hans Hustru sulte, og da han efter en saadan bad hende pantsætte sine faa Smykker for at skaffe Brød, erfarede han til sin Skam og Fortvivlelse, at de i de sidste Døgn just havde levet af, hvad Salget af disse Smykker havde indbragt. Under saa

saavel denne Forf. som Chamberlain og navnlig Glasenapp i den sidste Udgave (1894—99) af hans Wagnerbiografi ganske frakende Meyerbeer al ærlig Interesse for Wagner og hævde, at Meyerbeer kun gav ham Anbefalinger, om hvis Værdiløshed han selv var overbevist. Vist nok er det nu, at Wagner kun opnaaede ganske ubetydelige Fordele ved Meyerbeers Hjælp, og at Meyerbeer (eller dog hans Presse) senere stod haardt mod Wagner, da dennes Berømmelse steg saaledes, at han kunde blive den fejrede og nervøst forfængelige *Maëstro* en farlig Medbejler. Men man savner dog absolut afgørende Beviser for, at Meyerbeers Velvilje og Hjælpsomhed over for den unge og da ganske ubekendte Musiker skulde være ganske ud paa Skrømt, og man savner psykologisk Forklaring af, at de skulde være det, især da Meyerbeer ogsaa ellers roses for sin velvillige og hjælpsomme Karakter. Nogen synderlig Betydning vilde Spørgsmaalet jo ikke have, hvis ikke Wagner senere ivrig var blevet beskyldt for (og forsvaret mod) „Utaknemmelighed“ mod Meyerbeer ved Offentliggørelsen af Skriftet „Jødevæsenet i Musiken“, en Beskyldning, der selvfølgelig er meningsløs.

[1]) Pierre Louis Philippe Dietsch (1805—65), en Musiker uden Betydning og Selvstændighed, „Meyerbeers Underofficer“ kaldtes han, var væsentlig Kirkekomponist. 1860 blev han trods sin ringe Duelighed Kapelmester ved den store Opera og det faldt da i hans Lod at dirigere ved den ulykkelige første Pariseropførelse af *Tannhauser*, hvorom nærmere i det flg.

[2]) „Jeg har gengivet under en undertiden humoristisk Maske min egen Historie i Paris, hvor der ikke manglede meget i, at jeg var død af Sult. Hvad jeg iøvrig har villet lade lyde

danne fortvivlede Forhold var det, at *Parsifals* senere Komponist søgte Ansættelse som Korsanger ved et tarveligt Boulevardtheater — uden at kunne opnaa den! „Lykkeligt er det Geni, til hvilket Lykken aldrig smilede! Det er saa uendelig meget for sig selv, hvad skal det saa ovenikøbet med Lykken"? I disse vemodigstolte Ord, der findes i en af Pariser-Skitserne, *Der Künstler und die Oeffentlichkeit*, har Wagner ligesom fundet Styrke til at kæmpe videre i usvækket Tro paa sit Geni. Beundringsværdigt, at han under de fortvivlede Livskaar saa langt fra at bukke under tværtimod svang sig op til et begejstret og selvstændigt Arbejde som det der gav sig Udslag i *Eine Faust-Ouverture* (som foran meddelt et Rudiment af en Faust-*Symfoni* ikke, som man har ment af en Faust*Opera*) og *Den flyvende Hollænder*. Dette sidste Partitur skrev Wagner i syv Uger i landlig Ensomhed i Meudon. Og da det var afsluttet, paatog han sig endnu et Hoveriarbejde: Forfærdigelse af Klaverudtoget af Halévys *Reine de Chypre* — Honoraret derfor skulde bruges til Rejsen til Tyskland; ti nu var hans Pariserforhaabninger fuldstændig forbi; *Rienzi* var desuden antaget til Opførelse i Dresden og Minna Wagners nedbrudte Helbred krævede nødvendigt et Ophold ved Tøplitzerbadet. „Jeg forlod da Paris i Foraaret 1842. For første Gang saa jeg Rhinen — med de klare Taarer i Øjet svor jeg stakkels Kunstner mit tyske Fædreland evigt Troskab" - med disse Linjer slutter Wagners *Autobiografiske Skitse*.

Opførelsen af *Rienzi* trak længe ud og forinden fulgte Wagner sin Hustru til Tøplitz, hvor han gjorde det første Udkast til *Tannhaüser*, et Stof, paa hvilket en Ven alt havde henledet hans Opmærksomhed i Parisertiden. Endelig i Oktober 1842 fandt den første *Rienzi*-Opførelse Sted under Reissigers Ledelse og med Tichatschek[2]) og Wilhelmine Schrøder Devrient i Hovedrollerne. Forestillingen varede fra Kl. 6 til henimod Midnat, men Begejstringen var saa stor, at alle holdt ud til det sidste og endog gentagende fremkaldte Komponisten efter femte Akt. I noget forkortet Udgave — men stadig dog fyldende henimod fem Timer — spilledes Operaen Gang efter Gang for udsolgt Hus, og Wagner jublede. De store „Renter" af Operaen, som han havde drømt om, udeblev rigtignok, men Sukcessen foranledigede i hvert Fald, at *Den flyvende Hollænder*, der var indleveret til Berliner-Operaen med Meyerbeers Anbefaling, men endnu ikke antaget dér, antoges af Dresdner-Operaen, og at Richard Wagner engageredes til Hofkapelmester i Sachsens Hovedstad, endog med Fritagelse for det sædvanlige Prøveaar. Et Øjeblik saa det ud, som om Wagner var kommet ind paa en jævn banet og sikker Musikereksistens — saare forskellig fra de „vilde" Parisertider.

Rienzi, der nu nærmest gør et forældet og langtrukkent Indtryk — endda de senere Tider har medført radikale Forkortelser i Partituret — er historisk og psykologisk ikke uden Interesse. Wagner har udtalt, at han her endnu var Operakomponist og Librettist (medens han alt i *Den flyvende Hollænder* er Digter), og det er ganske øjensynligt, at Forbilledet var de store historiske Librettoer af Scribe, Hovedleverandøren til den franske Opera; men noget personligt er der ogsaa i denne med Optog, Pantomimer, Eds-

derfra er et Skrig efter Omvæltning i Kunstens og Kunstnernes Lod i vore Dage" — skrev Wagner senere selv.

[2]) Bøhmisk født Tenorist (1807—86) fra 1837 til 1872 ansat ved Dresdens Theater.

fæstelser, Gudelighed og Gadekampe spækkede Tekst. Den er Udtryk for Wagners Standpunkt i „Det unge Europa“-Perioden med dens begejstrede Kosmopolitisme, med dens Hyldest til Folkeføreren og dens Had til de socialt Højtstillede. Frihed og Lovmæssighed — disse Begreber prægede hin ikke meget rebelske Liberalisme, og vi finder den Side om Side i et meget betegnende Vers:

Doch würdig ohne Raserei
Zeig' jeder, dass er Römer sei!
Die Freiheit Roms sei das Gesetz!
Ihr Unterthan sei jeder Römer!

Men selvom det oprørske nu springer lige saa lidt i Øjnene i *Rienzi* som i *Den Stumme i Portici*, saa var der dog noget af den gærende Tidsaand i disse Operaer. Derfra vel ogsaa den Sikkerhed, hvormed de begge den Gang tændte — og tabte adskillig i Magt, da Ilden var forbi.

Fremhæves maa den kunstneriske Udvikling, Richard Wagner allerede paa dette Punkt havde gennemgaaet. I Reglen regnes hans af alle beundrede Udviklingsduelighed først fra *Rienzi*, men i de faa Aar, som var hengaaede — tilmed under saa bevægede og nervepirrende Forhold — siden *Liebesverbot*, havde Wagner alt udviklet sig fra en uklar hysterisk Yngling til en bevidst Kunstner, med mandig Kraft og fuld Klarhed over sit Værks Maal og over de digteriske og sceniske Midler. At han dog ikke var frigjort af, hvad han kalder den store Operas „musikalsk-masseagtige Lidenskabelighed“, fremgaar tydeligere endnu af Musiken end af Tekstbogen. Musiken er ganske i den Meyerbeersk-Halévyske Stil[1]), af og til med en Webersk Biklang eller med en koket Skelen til Auber — jævnlig flot, men uden Profil og ikke sjælden banal, ufin og udtværet. Kun i enkelte melodiske Vendinger og mest i den glansfulde Instrumentation anes den kommende Mester, skønt han ogsaa her fører Meyerbeers pretentiøs-raffinerede og døvende Sprog. — En Mærkelighed ved *Rienzi* — og det en lidet tiltalende — er det, at Elskeren, Adrianos Parti er skrevet for en Sangerinde (Alt). Mon ikke her spores en Eftervirkning fra Wagners Ungdoms-Italienerbegejstring? —

„Jeg, der nys var ganske ensom, forladt og hjemløs, følte mig pludselig elsket, beundret, ja af mange betragtet med Forbavselse.“

[1]) Herved maa dog bemærkes, at af Meyerbeers Operaer kan Wagner kun have kendt *Robert* og *Hugenotterne*, af Halévys *Jødinden*.

I den Stemning, disse Linjer udtrykker, indstuderede Wagner — kun et Par Maaneder efter *Rienzi* — sin næste Opera *Den flyvende Hollænder.* I sin Iver og sit Overmod tog han uforsigtig paa Sagen, og Opførelsen mislykkedes — „tilmed følte Publikum sig ilde berørt ved Genren, idet det absolut havde ventet noget Lignende som *Rienzi* og ikke ligefrem det Modsatte“ — saaledes meddeler Wagner selv og virkelig blev *Den flyvende Hollænder* trods Førsteaftnens Bifald kun en halv Sukces — alene Mdme Schrøder-Devrients genialt udførte Senta holdt Operaen en Tid i Live. Paa et Par andre tyske Scener spilledes den endnu (1844) og lagdes saa overalt til Side for først at dukke op igen efter hele ti Aars Forløb.

En saadan Skæbne fik den første af Wagners Operaer, der vilde „ligefrem det Modsatte“! I *Den flyvende Hollænder* — hvortil Wagner oprindelig havde faaet Idéen gennem Heines halvt ironiske Beretning i *Memoiren des Herrn Schnabelewopski* — er Wagner med et dristig Spring kommet bort fra den store historiske Opera (til hvilken han trods Planer som en *Friederich Barbarossa* aldrig senere vendte tilbage), og han har sagt Farvel til de teatermæssige Librettoer for at skrive et digterisk Underlag for et musikalsk Drama. Det er derhos ganske andre Idéer, der her bevæger ham end *Rienzis* deklamatoriske Liberalisme. Han er dels opfyldt af en mørkstemt Romantik, der til Baggrund har usædvanlige uhyggelige Naturbilleder, dels af den Forløsningsidé, der stedse træder frem i hans Musikdramaer. Der er ikke nogen Bejlen til Publikum i dette Værk, ingen Imødekommenhed overfor den gængse Smag. Man kunde sige, at Wagner her forsøgte sig i den folkelige Genre som *Jægerbruden* og *Hans Heiling* repræsenterer. Men bortset fra, at han skriver en virkelig Opera — intet Sangspil som de nævnte — saa har Wagner i sin Digtning og Musik intet tilsvarende til hines Borgerlighed eller tyske Hyggelighed (i *Jægerbruden* med den lykkelige Afslutning) eller brede Gemytlighed (i *Hans Heiling*). *Den flyvende Hollænder* har en ganske anden kraftig og ram Smag, en Saltvandssmag, som var hine Skovromantikere fremmed og som overhovedet var noget Nyt i Musiken. Dermed være ikke benægtet, at Wagner har modtaget Impulser af sine to nævnte Forgængere, og at navnlig Marschner med de natlig-fantastiske Skikkelser har været et Forbilled. Netop dette skønne Syn af en Kunstner, der vokser sig stor som Led i en Udvikling, frembyder Wagner — ligesom fordum Beethoven. Men hvad der her udmærker ham fremfor

Forgængerne, er en umiddelbar vild Naturkraft (tydelige Vidnesbyrd om det Selvoplevede), medens hines Fantasi mere virker som forskræmte Fortællinger fra den vinterlune Stue. Særlig interessant i *Den flyvende Hollænder* er Korene, der er behandlet ægte digterisk, ikke operamæssig, ikke til at fylde Tiden eller til at dekorere med, men til at fremkalde Stemning. Fremragende er derfor den sidste Akt — uagtet den udvortes dramatisk er temmelig stillestaaende — de norske Skipperes og Pigers overmodige Kalden og Spotten over mod Hollænderskibet: de kaade Toner, der kastes tilbage fra Fjældene, bliver mere og mere ængstelige og derpaa forceret lystige, da Dødsstilhed hersker paa Hollænderskibet, og et uhyggeligt Aandesuk — den genialt tre Gange anvendte Treklang i en fjærn Toneart — alene klinger ud over Fjorden. Saa bryder endelig den hollandske Dødssejlers Matroser ud i nære grelle Skrig beslægtede med det Naturmotiv, som gaar gennem hele Operaen, og som senere høres i ændret Skikkelse, men med ikke større Oprindelighed og Kraft i *Valkyriens* Fugleskrig. Der var saa meget Nyt og Mærkværdigt i disse Scener, at man kan forstaa, at Publikum vendte sig uforstaaende derfra.

Endskønt Wagner i denne Opera — modsat *Rienzi* — har fjærnet sig fra det moderne Tilsnit med Arier, Duetter og Finaler og istedenfor „har fortalt Sagnet i et Træk, saaledes som et godt Digt gør det“, og omendskønt den fremmedartede Orkesterstorm i Ouverturen straks maatte forskrække, var her dog endnu Mindelser om den traditionelle Opera: afsluttede Numre, Ensemblestykker, indledende Kor til hver Akt, deriblandt et populært Spindekor i Webersk Genre, endvidere en Skipper, der næsten sang i *opera-comique* Stil, en Elsker, der ikke interesserede meget, men som havde en køn Cavatine efter de bedste Mønstre at foredrage — og saa var der *Hollænderen.* Men selv han var ikke ganske fremmed. Hans Dysterhed og hans Sentimentalitet var kendt fra *Vampyren* og fra *Hans Heiling*, om end han var skildret med større Kraft og Fordybelse. Nej, det Ny og derfor fremmedartede var, at Wagner — efter sine egne Ord — har vist sig som Digter og ikke som „Operatekst-Forfærdiger“. Uagtet de gamle Rammer ikke var helt brudt ned, var det lykkedes indenfor dem at skabe et helstøbt Digterværk, hvis Sluttethed Wagner oprindelig ønskede fastslaaet yderligere derigennem, at hele Operaen, som da kaldtes

„dramatisk Ballade“, opførtes i et Træk som en mægtig Akt[1]). I Forhold til dette, at Wagner her for første Gang betræder den Vej, der førte til Operaens Revolution, er de musikalske Paavirkninger efter Weber og Marschner for ringe at regne. Men ved Siden af dette Ny og det Ny i den ejendommelige kraftige Naturbaggrund for Operaen bør ogsaa peges paa det Ny i Sentas Skikkelse. Hun var en hel anden Skikkelse end den stille sværmeriske Agathe eller den borgerlig ængstelige Anna (i *Hans Heiling*). Hun var en fantastisk Skikkelse, hvis romantisk-mystiske Drag mod Hollænderen var af en egen ekstatisk Art, og hvis Offerdød hævede hende i en anden ophøjet Sfære. Hun er den første Repræsentant for de overjordisk elskende Kvinder, der rundt om i hans Værker staar som Symboler paa en dyb sjælelig Trang hos Wagner. Men hun er ikke fuldt forklaret i Wagners Digt eller Musik, hun saa lidt som Hollænderen er det. *Den flyvende Hollænder* staar da mindre som et fuldfærdigt Kunstværk end som en værdifuld Skitse fra en genial ung Mesterhaand. —

Saavidt mit Kendskab rækker, formaar jeg ikke at opdage nogen Kunstner, i hvis Liv en saadan Omvæltning kan paavises som den, der findes hos Forfatteren af disse to Operaer, af hvilken den første næppe var endt, da den anden allerede næsten forelaa færdig — saaledes skriver Wagner selv senere om *Rienzi* og *Hollænderen* — og han har Ret. Men Publikum følger ikke let en saadan Omvæltning og kun faa tyske Scener vovede sig i Lag med *Den flyvende Hollænder*; blandt dem Kassel, hvor Spohr — den gamle Romantiker — tog sig varmt af Operaen, der interesserede ham i højeste Grad, da „den øjensynlig er skrevet i ren Begejstring, hvorfor han er særlig spændt paa dens Indstudering.“

Wagner lod da hengaa en Del Aar, inden han atter henvendte sig til Publikum. Embedsgærningen i Dresden optog ham desuden fuldtud, og han fik i disse Aar Lejlighed nok til at aflægge Vidnesbyrd om, at det „evropæiske“ i hans Tendens ganske var veget for det ægte tyske Sindelag, hvad ogsaa *Den flyvende Hollænder* er Vidnesbyrd om. Hans Begejstring for tysk Kunst og Følelsesliv lyser ud af den Tale, han holdt og den Musik, han havde sammensat ved Overførelsen af Webers Lig fra London til Dresden (Decbr. 1844, jfr. foran pg. 460) — en Sag, for hvilken Wagner havde været en ihærdig Forkæmper — og satte en herlig og betydningsfuld Frugt i den geniale, med uhyre Flid og Energi og den dybeste Forstaaelse forberedte Opførelse af Beethovens *9de Symfoni* — en Stordaad, der jævnsides med Liszts og Clara Schumanns Koncertspil bidrog til at generobre for Musikens Verden den miskendte og selv af fremragende Musikere misforstaaede „sidste“ Beethoven (jfr. om Opførelsen foran pag. 319 Note 2). Sin Kærlighed til tysk Kunst fastslog Wagner yderligere ved i Koncertsalen at fremdrage Bachske Motteter og i Operahuset at føre i Marken Weberske Værker (der-

[1]) Saaledes opførtes Operaen første Gang i Sommer 1901 i Bayreuth, som det synes med glimrende Virkning.

iblandt ogsaa *Euryanthe*) og Gluckske Operaer (*Armida* og navnlig *Ifigenia i Aulis* i en af ham selv foretaget Bearbejdelse med en sindrig ændret Slutning) som Modvægt mod den herskende Smag for Udenlandets Kunst. — Som Komponist optraadte Wagner kun en enkelt Gang i de Aar, der hengik, inden den følgende Opera, *Tannhaüsers* Fremkomst, nemlig med den bibelske Scene (for tre Mandskor og Orkestre) *Das Liebesmahl der Apostel*, et Lejlighedsarbejde, hvortil han foranledigedes ved sin Stilling som Dirigent for en Dresdner Liedertafel, men som bortset fra enkelte „theatralske" Virkninger kun frembyder ringe Interesse.

Det største Udslag af Wagners nationale Følelse blev dog det Værk, som han arbejdede med bag al den fornævnte officielle Gærning, og hvortil han atter hentede Stoffet fra de gammeltyske Sagn og Digtninge: *Tannhaüser og Sangerkrigen paa Wartburg.* I Tøplitz gjorde han, som før meddelt, det første Udkast; i Foraaret 1843 var Digtningen fuldført og d. 13. April 1845 lagde Wagner den sidste Haand paa Partituret, som han havde skrevet „i glødende Lidenskab, mens Blodet susede for hans Øren" — d. 19. Oktober 1845 opførtes Operaen, og da forelaa allerede færdig Tekstbogen til en ny Opera, hvis Stof atter var taget fra Sagnverdenen: *Lohengrin.* Man ser, i hvilken Grad Wagners Fantasi er fanget af denne Sagnverden og det interesserer at erfare, at hans Hjærne samtidig tumler med Tanken om et humoristisk Modstykke til *Tannhaüser* — hvad først langt senere blev til Virkelighed i *Mestersangerne.* En Afskrift af *Tannhaüser*-Partituret, der sendtes en Ven i Berlin, ledsagede Wagner med disse Linjer: Her er min *Tannhaüser*, som han gaar og staar; en Tysker fra Isse til Fod. Gid han mægtede at vinde mig mine tyske Landsmænds Hjærter i højere Grad, end mine hidtidige Arbejder formaaede det!!

Dette fromme og naturlige Ønske gik ingenlunde i Opfyldelse. I Dresden havde *Tannhaüser* vel en vis ydre Sukces, sunget som den blev af udmærkede Kunstnere under Wagners stimulerende Ledelse, men Begejstringen holdt sig ikke længe, og Wagner havde snart den fulde Forstaaelse af, at det var det Udvortes, som behagede Publikum, medens det, der for ham var Hovedsagen, forblev uforstaaet, eller maaske endog bidrog til at støde Publikum bort. Og Kritiken — ja, det var Wagners Skæbne hele Livet igjennem at være Skive for en ikke blot uvenskabelig og udeltagende, men ligefrem forfølgende, hadsk og ondsindet Kritik. Dumhed, Lavpandethed og Misundelse var de Ingredienser, hvoraf den oftest sammensattes, og mærkelig er det at lægge Mærke til, at selv Mænd, der ellers besad Indsigt og Begavelse, bliver helt forblindede, naar Talen er om Wagner. Selv den fortrinlige Opførelse af Niende Symfoni gik ikke Ram forbi; en Kritiker erklærede, at kun Korene gik godt, fordi „Hr. Schneider" havde taget deres Indstudering paa sig — uheldigt kun for denne Kritik, at Wagner netop ogsaa havde indøvet Koret. — Om *Tannhaüser* hed det nu, at den fuldstændig manglede Karaktertegning, at det var forrykt Tøj, som man knap kunde synge; Moritz Hauptmann erklærede, at Ouverturen var „ganske græsselig, ubegribelig og kejtet, lang og kedsommelig . . . og at den, der kan skrive en saadan Ouverture, hans Kunstnerkald synes mig langtfra afgjort." — Velsignede Ord, der kun er lidt over 50 Aar gamle! — en anden velkendt Musikskribent Fètis er paa det Rene med, at „den ynkelige Koral, hvormed Ouverturen begynder, er det eneste Spor af Melodi — og hvilken Melodi!" — og en tredje Forfatter, Mozarts fortræffelige Biograf, Otto Jahn, ofrer lidt senere en hel Artikel „i *Grenzboten* paa en Gennemheglen af *Tannhaüsers* Tekst og

Musik. Mendelssohn fremhæver *Tannhaüser*-Ouverturen som et afskrækkende Eksempel, medens Schumann staar underlig vaklende her — som overfor Berlioz — han angriber hæftigt efter den første Opførelse, kalder saa sin Dom tilbage et Par Uger efter og naa'r atter lidt senere til den Erklæring, at *Tannhaüser* indeholder meget dybt og originalt og er hundrede Gange bedre end Wagners tidligere Operaer — men denne Dom bliver heller ikke staaende: en Aarrække senere er Musiken „ringe, ofte dilettantisk, holdningsløs og modbydelig ... Fremtiden vil ogsaa dømme her."

Med denne ulykkespaaende Profeti staar Schumann ret ilde. Fremtiden har dømt, men Dommen baade over Ouverture og Opera gaar tværtimod, hvad Schumann, Jahn, Hauptmann og de ringere Aander ventede. — Ene blandt de kendte Musikere staar Ludvig Spohr med sin Gammelmands Sympathi og Forsøg paa Forstaaelse af det fremadskridende unge Geni. —

At Wagner nu ikke mere betragtede Tyskland som en lille Del af Verden, men først og fremmest følte sig som Tysker fremgaar tydeligere end noget af *Tannhaüser*-Digtningen, hvis Romantik er ægte tysk og hvis symbolske Midtpunkt er den minderige Wartburg, hvor Sangerkampen er som en Hyldest til middelalderlig national Digtning ligesaameget som til Kærligheden, der — atter ganske tysk — sættes under Diskussion og behandles i abstrakte Betragtninger, foredragne i brede fritdeklamerende Satser, medens en samtidig Komponist af ikke tysk Skole sagtens vilde have benyttet Lejligheden til en Konkurrence i *bel canto* og Koloraturfærdighed.

Men saa tysk *Tannhaüser* er i sin Grundfølelse, har dog de kosmopolitiske Erfaringer og mulige Forfængsler mod Verdenssukcessen gjort sig gældende ved Udarbejdelsen. *Den flyvende Hollænder* var som en fantastisk Ballade sunget for en Kreds af Forstaaende, *Tannhaüser* en stor romantisk Opera, anlagt saaledes, at den — hvad først senere skulde ske — kan gaa Verden rundt. Wagner selv indrømmer, at i *Tannhaüser* „endnu" er den fastslaaede Form for Melodi kendelig, og de gamle Operaformer (Cavatine, Duet, Septet, Kor, Marsch etc.) saavel som den store Operas Optog og Ballet er her til Stede kun i mere beaandet, ofte udvidet og stedse kunstnerisk motiveret Skikkelse. Men man vil lægge Mærke til, hvorledes alt er underlagt den dramatiske Idé, hvorledes f. Eks. Korene, der i *Hollænderen* tildels endnu var en operamæssig Tilføjning (Spindekoret), her vokser naturlig ud af Dramaet, og *Tannhaüser* er derhos fuld af scenisk Afveksling og af de stærkeste virkningsrige Modsætninger og dog et fastsluttet Kunstværk, hvori alle Led passer nøje sammen, og ved Hjælp af store og anskuelige — digteriske og musikalske — Mo-

tiver former sig til et Hele. Forsaavidt skiller denne Opera sig skarpt ud fra de Meyerbeerske. der just karakteriseres ved, at de er stykket sammen af enkeltstaaende Situationer og Tableaux, paa hvis mer eller mindre vellykkede Effekt Operaens Held beror. At vi, der kender Wagners senere Værker, kan finde ufine, udvendige eller trivielle Satser i dette Partitur, eller kan mene, at et og andet deri er kejtet og unødig vidtløftig, skal ikke lade os glemme, at *Tannhaüser* er Wagners første og væsentlig lykkede Forsøg paa at skrive et Musikdrama i stor Stil, eller at *Tannhaüsers* lange, karakterfulde og malende Recitativ i sidste Akt var det dristigste Brud mod al Operatradition. Saalidt som vi vil kunne overse den Begejstring, hvori Operaen er undfanget eller den glødende Fantasi, der har skabt dens kraftige scenisk Liv.

Wagner skrev dette Værk i en Art Ekstase og efterhaanden i en jagende Angst for, at Døden skulde stanse hans Haand, inden den sidste Node var nedskrevet. For ham personlig betød det en higende Længsel bort fra den moderne Verdens Sanselighed og Livsnydelse, saaledes som han havde lært den at kende under sit Pariserophold og i det hele taget „i Udbytningen af vort elendige offentlige Kunstvæsen — og en Trang mod en uendelig, jordisk uopnaaelig Kærlighed, der syntes at kunne vindes i Døden.“ Denne Kærlighedstrang levendegøres dels i *Elisabeths* blide sværmeriske Skikkelse, hende. hvis Hjærte brister af Sorg over den fortabte Elskede, dels i Pilgrimmene, hvis Kor præges af en Fred, der er hævet over Verdens Lyst; og den maatte ganske naturlig efter det dramatiske Stof faa Farve af middelalderlig Katholicisme, hvad Wagner da ogsaa med Mesterhaand har givet den — men energisk tager han senere til Orde mod dem, der har villet paadutte *Tannhaüser* en specifik kristelig, impotent himlende Tendens. —

Wagner var dybt skuffet over den Modtagelse, som *Tannhaüser* havde faaet. Selvom Dresdens Publikum til en Begyndelse havde vist det meget omtalte Værk en vis Interesse, saa savnede det dog al Forstaaelse af det, der for Wagner var Kærnepunktet og den ondskabsfulde og smaalige Kritik skræmmede baade det stedlige og fremmede Publikum. Baade *Tannhaüser* og *Hollænderen* forsvandt fra Scenen, og kun *Rienzi* holdt sig en Tid. Intetsteds vilde man antage *Tannhaüser* — den ene Theaterledelse fandt Operaen for lyrisk, den anden for episk, den tredje endog for dramatisk! — og der var ingen Udsigt for Wagner til at faa Midler til at bringe sine stadig vaklende Pengeforhold paa sikker Fode. Saa meget mere som Kritikens Vittigmagere endog skræmmede hans Forlægger, og selve Operaens Chef i en officiel Indberetning blandede sig

i Wagners private „overdaadige“ Livsførelse. Saaledes blev Wagner da ogsaa efterhaanden ked af sin Kapelmestergærning — hans ofte med udiplomatisk Energi førte Kampe mod gamle Misbrug og Slendrian stødte allevegne paa aaben eller skjult Modstand, og da Heldet ikke mere fulgte hans Bestræbelser, var Vennernes Tal nu kun ringe.

Under disse Forhold fordybede Wagner sig helt i et kunstnerisk Arbejde, der svarede til hans længselsfuldt alvorlige Stemning: Musikdramaet *Lohengrin*, hvis Stof trængte sig paa med fortærende Lidenskab og tvang til at lade Planerne om det muntre Sangspil *Mestersangerne* ligge.

I *Lohengrin* møder vi atter Forløsningstanken, men saaat sige i omvendt Skikkelse Det gamle Gralsagn opfattes af Wagner saaledes, at den gudbenaadede Forløser — den sande store Kunst — stiger ned fra sit fjærne unærmelige Rige for at fri sit Folk og hæve det op til sig. Men den mystiske Forløser maa kræve en blindt tillidsfuld Kærlighed og Tro, uden dette kan han intet virkeligt blive for sit Folk, svigter Troen paa ham, maa han atter drage bort ad den mystiske Vej, ad hvilken han kom, trække sig tilbage til sin verdensfjærne Ensomhed[1]). Denne Drøm om en over jordisk Kamp og Begær hævet Verden bærer *Lohengrin*-Digtningen og kaster sin milde Glans over Musiken.

Man forstaar, at dette Værk — en vemodig Klage over en sand Kunstners Lod, en indtrængende Anklage mod det Folk, der ikke vilde modtage ham, — at det paa dette Tidspunkt kunde lægge Beslag paa al Wagners Skabertrang, og at det blev et skønnere og ædlere Udslag af hans Geni, end *Tannhaüser* var det. Virkelig optoges den unge Mester da ogsaa ganske af *Lohengrin*, hvis sidste Akt, betegnende nok, er skrevet først, hvis første Akt komponeredes paa knap fire Uger og som forelaa færdig i August 1847.

Lohengrin-Partituret var der i færdig Stand, men om scenisk Fremstilling deraf var der ikke Tale; selv Dresdner-Operaledelsen kasserede det; hvad kunde der da ventes af de fremmede Scener?

Wagners Ildsjæl lod sig dog ikke kue; evig tumlede hans Aand med Planer og i hvert Fald til Aaret 1848 kan de første Tanker om et *Nibelungen*-Drama føres tilbage[2]).

[1]) I „Meddelelser til mine Venner“ skriver Wagner: Jeg kan ikke fatte Musikens Aand anderledes end i Kærlighed.

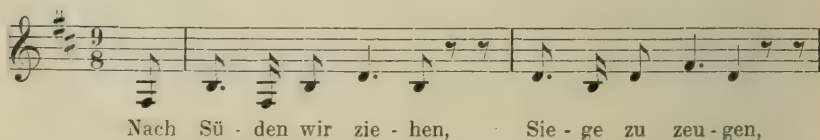
[2]) Sandsynligvis endog længere tilbage, jfr. W. Behrend: *Til Minde om* Niels W. Gade i *Tilskueren* (Februar 1891) hvorefter Gade fortæller, at Wagner,

Nibelungensagnet var et poetisk Stof, hvis kunstneriske Benyttelse saaat sige laa i Luften. Den bekendte højtansete Æstetiker Vischer havde fremdraget det og endog planlagt det dramatisk (1844): *Nibelungenlied* ... sprudler af herlige musikalske Motiver, har længe ventet paa sin Komponist, ja fordrer ham bydende, skriver han. Schumann, Mendelssohn og Gade havde kredset om dette Komponistkald, den sidste endog naaet saavidt, at han havde ladet Forfatterinden Louise Otto skrive en Tekst (der behandler Sagnet ganske i den traditionelle Operastil), og en Heinrich Dorn skrev lidt senere (1854) en *Nibelungen*-Opera.

Wagner havde længe følt sig draget af Siegfrieds herlige Skikkelse, og den „henrykte ham fuldstændig, da det lykkedes ham at befri den for alle senere Iklædninger og se den i sin rene menneskelige Tilsyneladelse". Han erkendte nu Muligheden af at gøre ham til Helt i et Drama, hvad han ikke var faldet paa, saalænge han kun kendte ham fra det middelalderlige Heltedigt. Omfattende Studier af Oldtidens tyske og nordiske Sagn var gaaet forud, forinden Wagner gav sig i Lag med Udarbejdelsen af *Siegfrieds Tod*, som skreves i stavrimede Vers, de, „i hvilke Folket selv digtede, den Gang det endnu var Digter og Mytheskaber" (Wagner). Digtet var ene Udtryk fra Wagners Trang til at prøve sine kunstneriske Kræfter og til at genskabe sit Folks Sagndigtning, den han nu endelig havde valgt som Genstand for sin Kunst med Forbigaaelse af historisk Stof. Nogle enkelte musikalske Skitser opstod samtidig[1], men om Udarbejdelse deraf med en Opførelse

allerede medens Gade var i Leipzig og altsaa før 1848, beskæftigede sig med *Nibelungen*digtet og de tilsvarende oldnordiske Sagn, som Wagner alt da erklærer langt dybere end de gammeltyske.
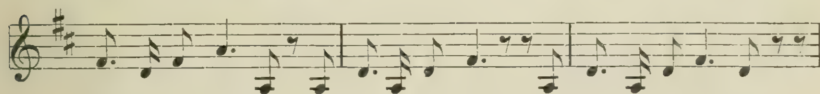
[1]) Det ældste Embryon til *Nibelungen*-Musiken er ifølge Tappert det lille Fugato over Siegfrieds Hornmotiv — efter Forspillet til *Götterdämmerung*, Langt tilbage kan ogsaa Valkyriemotivet føres; allerede 1852 findes Skitsen *Gesang der Walküren* i denne Skikkelse:

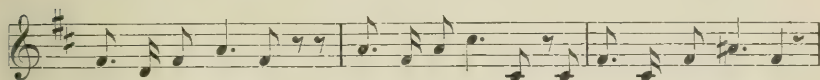


for Øje var der ikke Tale. Wagner saa da kun ud i et tykt Mørke, og Digtet var Frugt af ensomme Timer, som han skaffede sig midt i de Storme, der gennembrusede Verden.

Disse Storme, der først rasede i Paris i Februar-Revolutionen, var naaet til Tyskland, og de vakte mere end noget andet den næsten haabløse Kunstners Opmærksomhed. Han, der var led ved den kongelige Hofscene, hvorved han maatte arbejde, trættet i sin Længsel efter „Folket", skuffet, haanet og spottet, ser nu Muligheden af en fuldstændig Omvæltning, og han ræddes ikke for denne Mulighed: maaske er der bag Omvæltningen Haab om og Plads for en ny Kunst, der kan faa en friere og mere stort-følende Menneskehed i Tale, maaske bliver der da ogsaa Brug for hans Kræfter og Forstaaelse af hans begejstrede Idéer. Allerede i Slutningen af 1847 skrev han: Her kan kun en *Daad* hjælpe .... en begejstret, dygtig Mand maa ved Lykkens Gunst komme til Magt og Indflydelse, hvem det da kan forundes at hæve sin inderste Overbevisning til Lov. — Nu bølgede Luften af „Daad", og da Bevægelsen naaede til Dresden, sluttede Wagner sig begejstret dertil halvt i Desperation, halvt i ekstatisk Haabefuldhed.

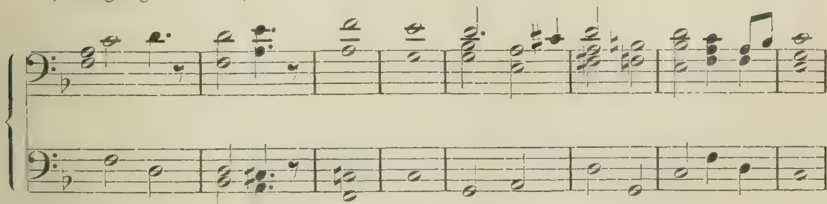
Wagner blev „Revolutionær" hedder det — til at begynde med blev han i altfald Reformator. Han ønskede foreløbig at reformere paa sit eget Omraade — Operahusets —. Han indgav til Theaterintendanten *Udkast til Organisation af et tysk Nationalteater for Kongeriget Sachsen*, hvori han næst at udfolde al sin praktisk-organisatoriske Duelighed stiller som en afgørende Fordring, at Theatret som Kunstanstalt skal løses fra Forbindelse med og Afhængigheden af





Fra 1848 stammer følgende af Chamberlain gengivne Linje, der, tænkt som Udkast til Sørgemusiken over Siegfried, uden Tvivl er den allerførste musikalske Idé, der opstod under Beskæftigelsen med *Nibelungen*stoffet.

(Antagelig Basuner):



Hoffet og henhøre under Kultusministeriet. Selvfølgelig blev der ikke taget Hensyn til dette „Udkast“; men heller ikke paa anden Maade lagde man endnu nogen Vægt paa denne Kunstnerfantasts Omvæltningsiver. Hans Tale i „Fædrelandsforeningen“, der — om end Tappert mener, at „den ikke var saa slem“ — dog utilsløret og meget veltalende fordrer en Forfatningsforandring i Retning af en Art Republik — hvilket dog vel i de Dage var ret „slemt“ — fik ogsaa Lov at passere, men da det kom til Folkerejsning med Barikadekampe i Dresdens Gader, og da man kunde beskylde Wagner for ophidsende Avisartikler, for at

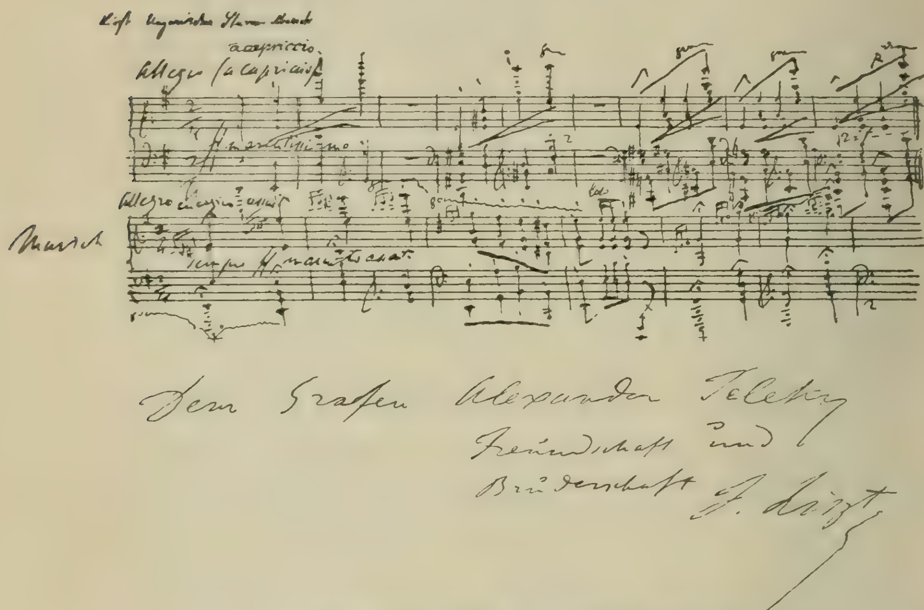


Fig. 190. Liszts Nodeskrift. (*Ungarischer Sturmmarsch.*)

staa Oprørets Ledere personlig nær, for at han uddelte Sedler til de sachsiske Tropper med Opfordring til ikke at slutte sig til de fremmede (prøjsiske) Tropper mod Oprørerne og endelig for at have deltaget i Barikadekampene (hvilket sidste dog var ganske ubevisligt)[1], saa fandt Wagner det klogest at flygte fra Dresden, da Oprørets Haabløshed stod ham klart og hans Liv, eller i hvert Fald hans Frihed, stod paa Spil. Han bragte sin Hustru i Sikkerhed og ilede selv til Weimar, hvor Fr. Liszt[2]) havde forberedt hans Modtagelse i Fyrstinde

[1]) En Forveksling med en ivrig Barikadekæmper Konditor Waldemar Wagner kan mulig have foranlediget dertil.

[2]) Det første Bekendtskab mellem Wagner og Liszt stammede fra Paris, hvor Wagner imidlertid ikke vurderede Pianisten Liszt ret højt og ikke lagde Skjul paa sin Anskuelse. Liszt lærte derimod tidlig at skatte Wagners Komponistbegavelse og fra det ovennævnte Tidspunkt knyttedes Venskabet fast og varigt mellem de to Genier. Herom skriver Wagner selv — med Henblik paa *Tannhaüser*-Prøven — Hvad jeg følte, da jeg undfangede denne Musik, følte, han, da han opførte den; hvad jeg vilde sige, da jeg nedskrev den, sagde han, da

Wittgensteins Bolig — under Opholdet her skal Wagner have overværet en Prøve paa *Tannhaüser* og gjort et ilsomt Besøg paa Wartburg, men forat undgaa Forfølgelse maatte han (med falsk Pas) over Grænsen til Schweiz. Inden han slog sig ned der, gjorde han efter Liszts Anvisning en Rejse til Paris, men her viste der sig ingen Chancer for ham, og han vendte tilbage forat tage Ophold i Zürich, hvor han beholdt sit faste Kvarter i henimod en halv Snes Aar.

Richard Wagner drog ikke ind i Zürich som en slagen Mand, hverken den fejlslagne Omvæltning eller hans egen skæbnesvangre Stilling som fredløs Mand havde kuet hans Sind; det var tværtimod saa lyst, frejdigt og frigjort som nogensinde, nu da alle Broer var brudt af. „Intet kan jeg sammenligne med den Følelse af Velbehag, som gennemtrængte mig, efterat de første smærtelige Indtryk vare overstaaede; jeg følte mig fri for en Verden af plagende, stedse uopfyldte Ønsker, fri for Forhold, i hvilket disse Ønsker havde været min eneste aandelige Næring! Da jeg, den bandlyste og forfulgte, kunde sige Verden, at jeg, Kunstneren, foragtede denne saa skinhelligt for Kunst og Kultur bekymrede Verden, og at der i alle dens Livsaarer ikke flød en Draabe kunstnerisk Blod[1]), *da* følte jeg mig for første Gang i mit Liv fuldt ud fri, frelst og munter, uagtet jeg ikke vidste, hvor jeg skulde skjule mig den næste Dag for at faa Lov at aande Himlens Luft.“

Fyldt af denne stærke og midt i Nederlaget stolte Stemning kunde Wagner vel have Kraft til at beskæftige sin Aand med de store Idéer, der begyndte at faa Liv i hans Sjæl og optage hans Fantasi. Men forinden stansede han et Øjeblik forat klargøre for de faa, der „interesserede sig for hans kunstneriske Væsen“ og for sig selv, hvilke Anskuelser der hidtil ledede hans Kunstnergærning, og hvilke Maal han havde sat for den — „ti ellers stavrer vi alle tilsammen omkring i et modbydeligt Halvmørke, der er værre end den absolute, bornerede Nat“ (Brev af Septbr. 1849 til Vennen Uhlig). For en Tid afløstes da Musikeren Wagner af Forfatteren,

han lod den tone. Vidunderligt! — i det Øjeblik, da jeg blev hjemløs, vandt jeg det virkelig længselsfuldt haabede, overalt paa urette Sted søgte og aldrig fundne Hjem for min Kunst.“ — Liszts begejstrede Broschurer om *Tannhaüser, Lohengrin* og *Den flyvende Hollænder* bidrog ogsaa til at vække Opmærksomheden for Wagner, ja til at sætte hele Wagner-Spørgsmaalet i Bevægelse.

[1]) Til Sammenligning kan anføres disse lidt ældre, meget karakteristiske Brevlinjer: Jeg er saa fuld af den dybeste Foragt for vort nu herskende Theatervæsen, at jeg i Følelsen af ikke at kunne forbedre det, ikke nærer noget mere levende Ønske end helt at kunne sige mig løs derfra — — — idet jeg i vort Theaters elendige Beskaffenhed maa se den fuldkomne Forhaanelse af mine Bestræbelser.

og først efterat den sidste havde haft Ordet, naaedes den indre Harmoni og Klarhed, som var Betingelsen for fortsat musikalsk Skaben. Disse Skrifter bør da betragtes som Efterdønninger fra Revolutionstiden og som Indledning til den følgende helt frigjorte Produktion. — „I fem Aar — efter Fuldførelsen af *Lohengrin* — har jeg ingen Musik skrevet“, hedder det i Wagners Brev til Liszt af 17. Decbr. 1853 — men er end disse fem-seks Aar „tabte for Musiken“, er det dog ikke blot unyttigt, men ogsaa urigtigt at klage derover, ti for Wagners kunstneriske og menneskelige Udvikling var de ikke tabt — og derfor dybere set hellerikke for Musiken.

De omtalte Skrifter var *Kunst og Revolution* (1849), *Kunst og Klima* samt *Fremtidens Kunstværk* (1850), *Opera og Drama* (oprindelig 3 Bind — 1851), *Jødevæsenet i Musiken* (1852) og *Meddelelser til mine Venner*, (1851). Af disse Arbejder lader nu kun de to *Opera og Drama* og *Meddelelserne* sig læse med fuldt Udbytte og det første endda med en Del Forsigtighed, da det ikke er helt fri for historiske Fejlsyn og stærkt personlige æstetiske Synspunkter. I det Hele er Læsningen af disse Skrifter ikke ganske let, ikke mindst paa Grund af det ofte tunge, filosofisk knudrede og overlæssede Sprog, der er opstaaet under Paavirkning af den Filosof, som Wagner hidtil særlig havde svoret til i denne sin „unghegelianske“ Periode: Ludwig Feuerbach, hvem *Fremtidens Kunstværk* oprindelig var tilegnet, medens denne Tilegnelse meget betegnende er strøget i de senere Udgaver[1]).

I *Kunst og Revolution* drager Wagner Sammenligning mellem den gamle græske Kunst (særlig den dramatiske) og dens sunde Livsbetingelser, idet den var en Del af Nationens naturlige Fornødenheder, og det nuværende Kunstvæsen (særlig Theatret), hvor Opera og Skuespil, unaturlig adskilte, er blevet en Luksusartikel for

[1]) Om Stilen i disse Skrifter udtaler Nietzsche sig udførlig; han fremhæver dens Uro og uregelmæssige Rytme samt den Sky af Kunstnerutilfredshed, der hviler derover, og han fortsætter træffende: „Jeg har ofte det Indtryk, at Wagner taler som til sine Fjender — ti disse Skrifter er affattede som *talte* ikke som *skrevne* — og disse Fjender vil han ligesom holde paa Afstand“ ... men undertiden opgiver han denne Tone og de knudrede Sætninger, han taler da som til Venner og der undslipper ham „Vendinger, ja hele Sider, der hører til det smukkeste i tysk Prosa.“ — Men populære i almindelig Forstand er de ikke og for det „Folk“, som de saa ofte nævner, er de ikke skrevne.

de faa Velhavende, der nyder en italiensk Opera efter Dagens Møje som et svagt sansepirrende Middel, uden noget aandeligt Arbejde. I Oldtiden herskede Apollo, nu er Merkur den mægtigste Gud paa Dramaets Omraade. Selv Staten ser i Theatret en „industriel Anstalt“. Vor Tid er just Industriens; denne og den officielle Kristendom er Kunstens Fjende, derfor bør nu al sand Kunst være revolutionær, fordi den kun eksisterer som Modsætning til den gældende Almindelighed. Industriens Aag maa afkastes; Kunstneren maa kunne skabe for Kunstens ikke for Fordelens Skyld. Den revolutionerede Stat maa sætte ham i Stand dertil, og den maa underholde en Skueplads, hvortil Folket har fri Adgang — saaledes at man kan vende tilbage til de græske Idealtilstande. „Utopier, Utopier! hører jeg de store Vise og de saakaldte praktiske Mennesker raabe“ udbryder Wagner, og dette fører ham ind paa den virkelige Utopi, som Historien kender: Kristendommen. Skriftet slutter da med en Hyldest til Menneskehedens to mest ophøjede Lærere: Kristus, der led for Menneskene, og Apollo, der hævede dem til frydefuld Værdighed.

Fremtidens Kunstværk, som Wagner skrev „i Raseri og som en Hjærtensnødvendighed“, er et Udtryk for hans „ophøjede Egoisme“ og „glødende Fanatisme“ som Musikdramatiker. Det ofte eksentriske, uklare og besværlig skrevne Skrift indledes med en Paakaldelse af Naturen og „Folket“, der skal skabe Fremtidens Kunstværk; Wagner er her i Overensstemmelse med Feuerbachs Idéer, han der selv „ansaa Humanisme som den mest betegnende Benævnelse for hans Retning“. Efter nogle hæftige Angreb paa Luksus og Mode udvikles Skriftets Hovedtanke, hvorefter de „rent menneskelige“ Kunstarter med Urette har delt sig i Dansekunst, Musik og Digtekunst, thi kun ved deres forenede Virken opstaar Fremtidens Kunstværk; først naar de selv ophører som enkelte Kunstarter, bliver de alle i Stand til at skabe det fuldendte Kunstværk, ja „deres Ophør i denne Forstand er af sig selv allerede dette Kunstværk; deres Død er umiddelbart deres Liv.“ Men til dettes Virkeliggørelse kræves ogsaa de andre Kunstarters Deltagelse. Fremtidens Kunstværk er en Sammensmeltning af alle de hidtil adskilte og selvstændig virkende Kunstarter, idet de „opløste i deres enkelte Kunstbestanddele ikke blev begejstrende Lærere for Offentligheden, men trøstende Tidsfordriv for den specielle Kunst-Liebhaver“. Et græsk Forbilled — et Drama for Folket, hvortil Skuespiller, Musiker, Mimiker, Billedhugger, Arkitekt (som den

der bygger Kunsttemplet) og Maler (som den der smykker Huset og frembringer Dekorationen) har medvirket, foresvæver Wagner som Ideal og „Fremtidens Kunstner“ er *Folket*, „det samme Folk, hvem vi skylder det eneste sande Kunstværk, ja Kunsten overhovedet.“ Efter en pragtfuld Gengivelse af Digtet *Wieland der Schmied*[1]) slutter Skriftet med disse Linjer: O du eneste herlige Folk! Det har du digtet, og du er selv denne Wieland! Smed dig dine Vinger og sving dig op! —

Kunst og Klima blev trykt i et Tidsskrift og er en temmelig ordrig Udvikling af, at de i *Fremtidens Kunstværk* fremsatte Idéer ikke vil have Vanskelighed ved at realiseres ogsaa for de Folks Vedkommende, der lever under nordisk Breddegrad.

Medens de hidtil nævnte Skrifter paa Grund af deres „utopisk-idealistisk-egoistiske“ Tendens ikke vandt synderlig Udbredelse, gjorde de to følgende des større Opsigt: *Jødevæsenet i Musiken* og *Opera og Drama.* De var nemlig ikke blot i Almindelighed polemiske og revolutionære, men de var direkte rettede mod ledende Personligheder i Musiklivet og derfor var Publikum straks med, som altid, hvor det Personlige er en Faktor i Polemiken.

Jødevæsenet i Musiken lod Wagner trykke under Pseudonymet *Freidank* i Brendels *Neue Zeitschrift für Musik*; „ikke af Frygt, men forat undgaa, at Spørgsmaalet skulde blive draget over i det blot og bart Personlige.“ Om Wagner — som Praeger mener — fra sin tidlige Ungdom havde en vis Uvilje mod Jøderne, lader sig vel ikke afgøre. Dette Skrift udsprang ialtfald særlig af en levende Animositet mod de to Jøder, som da beherskede Musikens Verden: Mendelssohn og Meyerbeer og af en ikke uberettiget Harme over, at Publikum blændet af hines Kunst ikke havde Sans for og Forstaaelse af hans dybere og mere nationale. Noget Resultat af sin Filipikka ventede Wagner ikke — — „at de vil vedblive at være Herrer, er saa vist som, at i Øjeblikket ikke vore Fyrster, men Bankiererne og Filistrene er Herrer.“ Motiverne i Skriftet er forøvrig de samme som i de foregaaende: Harmen over Pengenes Magt og Kampen for det Nationale, i hvilken Forbindelse

[1]) I Aaret 1848 havde Wagner tumlet med fire store Udkast til Musikdramaer: *Friederich Rothbart* (historisk Stof), *Wieland der Schmied* (Sagn med symbolsk Baggrund), *Siegfrieds Tod* og *Jesus aus Nazareth* — af disse blev de to første aldrig til Virkelighed — hvilket særlig for *Friederich Rothbarts* Vedkommende er letforklarligt efter den Udvikling Wagner snart tog — medens de to andre blev Spirerne til henholdsvis *Nibelungenring* og *Parsifal.*

det hævdes, at Jøderne aldrig kan blive nationale Kunstnere i deres „Adoptivfædreland". Hvor hidsig uoverlagt og overdreven denne og lignende Paastande i dette Skrift er, fremgaar tilstrækkelig, naar man ikkun nævner Navnet: Heinrich Heine. Hæftigst er Angrebet paa Meyerbeer, hvis Virksomhed ikke har bestaaet i at gøre Publikums Smag slet, men i det endnu mere Forkastelige at udbytte den korrumperede Smag til sin egen Fordel. Hvad man nu end vil dømme om dette Skrift (der efter Wagners senere Mening har skadet ham mere end noget andet), saa maa man erkende, at det var ærlig ment og i hvert Fald menneskelig og kunstnerisk forklarligt, saaledes at kun taabelige og hadske Angreb paa Wagner har kunnet udnytte det som et Udslag af Skinsyge og Utaknemmelighed[1]).

Hvor stærk Wagners Overbevisning om Meyerbeers Musiks Forkastelighed var, fremgaar nu yderligere af Skriftet *Opera og Drama.*

Angrebet falder her saa meget skarpere, som Dommen over Meyerbeer er Resultat af en lang, aandfuld og oftest fortræffelig skrevet Udvikling af Operaens Historie[2]), hvori bortset fra en og anden historisk Fejltagelse, glimrende paavises denne Kunstarts Degeneration gennem Tiderne og de hidtil ikke fuldkomne eller lykkede Forsøg, der er gjort paa at reformere den[3]). — Vi kan ikke her

[1]) Jfr. til Forstaaelse af Wagners Standpunkt og Mening med Skriftet mod Jødedommen i Musiken samt af hans Forhold til Meyerbeer det interessante Brev til Liszt af 18. April 1851, hvori det bl. a. hedder: „Jeg hader ikke Meyerbeer, men han er mig inderlig imod. Dette evig elskværdige og behagelige Menneske, der gav sig Udseende af at protegere mig, erindrer mig om den uklareste, jeg kunde næsten sige lastefuldeste Periode af mit Liv ... Men det var paa Tide, at jeg frigjorde mig fuldkomment fra det underlige Forhold til ham ..." (ikke af ydre, men af indre Grunde, ti) ... „jeg kan ikke eksistere som Kunstner for mig selv og mine Venner, ikke tænke og føle uden at fornemme og lydelig bekende min fuldkomne Modsætning til Meyerbeer".

[2]) Og dog udtaler ogsaa Wagner sin levende Frygt for, at denne Bog kunde blive anset for et blot Angreb paa Meyerbeer, og han erklærer i Fortalen, at han har rolig gennemlæst og nøje overvejet hvert Udtryk, hver Vending „indtil jeg endelig følte mig overbevist om, at jeg med min haarfine bestemte Anskuelse om den vigtige Sag, hvorom det drejer sig, vilde handle fejgt og uværdigt selvbekymret, dersom jeg ikke netop udtalte mig, som jeg har gjort det."

[3]) Hele dette Afsnit af *Opera og Drama* (*Die Oper u. das Wesen der Musik*) kan ikke noksom anbefales enhver Musikinteresseret. Som Læseren vil have set, har nærv. Fremstilling paa afgørende Punkter i Operaens Historie støttet sig til Citater af Wagners Skrift.

følge denne udførlige og indgaaende Kritiks Enkeltheder, men det maa være nok at fremhæve, at Wagner fordømmer dels Opera*melodiens* Overherredømme med den deraf følgende Sangerkultus og Leflen for Publikum, dels det jammerlige *Misforhold mellem Digtning og Musik* i Operaen. Man vil heri genkende de Gluckske Idéer[1]) — intet under Solen er jo nyt! — men alt er her dybere begrundet, mere filosofisk tænkt og skarpt sagt. Om Forholdet mellem Digtning og Musik og Dans hævder Wagner, at den moderne Opera er en Bastard, et Kompromis mellem de tre Kunster, som istedenfor at frugtbargøre og gennemtrænge hinanden, stræber hver for sig at hævde sin selvstændige Berettigelse, og med særlig Henblik paa Poesi og Musik taler han sluttelig i symbolske Vendinger: Musiken er en Kvinde, dens Natur er Kærlighed, men modtagende, hengivende Kærlighed; først i Hengivelsen faar Kvinden fuld Individualitet. Han betragter da de forskellige Kvindetyper i Musiken: den italienske Skøge — den franske Kokette — den tyske Snærpe, der aldrig følte Kærlighed, men nok gemte Sanselyst i sit vel tildækkede Kød og som kan henfalde til de italienske og franske Søstres Laster, men „desværre uden al Originalitet“. „Den sande Livsvarmes Melodi, Lidenskabens Udtryk føder Musiken kun, naar den bliver befrugtet af Digterens Tanke; Musiken føder, Digteren avler; og det var Højdepunktet af Vanvid, naar Musiken ikke blot vilde føde, men ogsaa avle.“

Det andet Afsnit omhandler — vidtløftig og mindre udbytterigt — *den dramatiske Digtekunsts Væsen* med Betragtninger over det græske Skuespil, Shakespeares, Goethes, Schillers og de franske Klassikeres Theater og Paavisning af, hvorledes theoretiserende Misforstaaelser har ført til Skuespil, der intet har med Livet at gøre og til de af Wagner som Misfostre afskyede Læsedramaer.

Det sidste Afsnit „Digtekunst og Tonekunst i Fremtidens Drama“ indeholder endelig en overordentlig værdifuld, selvstændig og aandfuld Æsthetik for det Wagnerske Musikdrama, der kun som hele

[1]) Som det vil vides, bragte Glucks Opera praktisk kun den Reform, at Komponisten blev frigjort for Sangerens Luner og Fordringer, og at Digtningen fik nogen Betydning i Operaen. Om en Sammensmeltning af Tekst og Musik blev der ikke Tale i Glucks Opera, der beholdt det gamle Skema med afsluttede Arier, Recitativer, Danse etc. Og snart viste det sig, at Publikum, Komponist og Sanger — der alle brød sig fejl om *Idéerne* i Glucks Gærning — var enige om at sætte Arien og Sangbravuren i Højsædet igen.

Skriftet lider noget under en for stor Ordrigdom og Omstændelighed. I Hovedsagen gaar Kunsttheorien ud paa følgende: Musikdramaets Digter skal ikke tjæne Musikeren, men komme ham imøde — dels i sin Sprogbehandling, hvor han bør stryge alle konventionelle Elementer til Side og vende tilbage til det oprindelige Naturkraftige (Bogstavrimet), — dels og navnlig i Stofvalget. Myther og Sagn afgiver det bedste Grundlag for Musikdramaet, deres Helte lever i Folkets Fantasi og Heltenes Stemninger er af den elementære Natur, at de til alle Tider har bevæget og vil bevæge Menneskehjærtet, fordi de er „rent menneskelige“. — Handlingen bør være vægtig og enkel; men alle Forstandens Landvindinger bør Poesien udnytte, dens Maal er ikke Tilbageskridt men det Fremskridt, der betegnes med „Gefühlswerdung des Verstandes“ — saaledes kan Wagner blive moderne i sin Digtning (og i sin Musik) trods mythisk Indhold og Stil.

Imellem Digtekunst og Musik er der vel ingen direkte Forbindelse, men de er hver for sig selvstændige Udslag af samme Faktum: den dramatiske Handling, levendegjort paa Scenen. Glucks Reform gik forsaavidt ikke vidt nok; den befrier Musikeren for Sangvirtuosen, men den fører ikke til, ønsker end ikke nogen egentlig Formæling af de to Kunstarter. Digteren blev kun Arrangør af det Underlag, paa Grundlag af hvilket Komponisten selvstændig eksperimenterer.

Dybere set er Forholdet mellem de to Kunstarter dette: Digteren kan meget vel forklare Forstanden, hvorfor og hvorledes denne eller hin Følelse opstaar og udvikler sig, men han er ude af Stand til fuldt ud at sige, hvad denne Følelse er; her træder Musikeren til; han kan just ypperlig give Udtryk for, hvad hin maa fortie. — Grænseskellet mellem de to Kunster bliver Melodien. Melodien, der er bestemt ved Verset (Rytmen, Rimet), og forsaavidt er Poesi, men som jo først og fremmest er Musik. — I Melodien ligger Harmonien skjult, uudtalt; det er Musikerens ikke Digterens Sag at finde og udfolde den. Men han tør ikke som i den konventionelle Opera bruge underordnede, Handlingen uvedkommende Personer eller umotiverede Kor til at udfylde Harmonierne; i et Drama maa ingen Person, intet Kor findes, som ikke har sin selvstændig dramatisk betydende Rolle. Han tør ikke gøre det og han behøver det ikke: Musikeren har jo sit Orkester. Hidtil brugtes dette som en kæmpemæssig Guitar til derpaa at akkompagnere Sangmelodien eller til at spille absolut Musik uden direkte Forbindelse

med Handlingen. Men i det musikalske Drama skal Orkestret gaa op som et selvstændigt, sideordnet Led; det skal sige, hvad Ord ikke kan udtrykke, det skal gøre Gestus og Mimik forklarlige.

Men Orkestret kan og skal udtrykke endnu mere; det kan male Sjælsstemningerne hos Dramaets Personer, det kan angive deres Forudfølelser og deres Minder. — Naar Hovedmomenterne i Dramaet fastslaas ved karakteristiske, prægnante Motiver, da maa disse Motiver, naar de optages og udvikles af Instrumenterne, i det Øjeblik et tilsvarende Indtryk eller en tilsvarende Sjælsbevægelse vaagner hos Dramaets Personer, paa ægte kunstnerisk og sand dramatisk Vis, kunne holde Tilhørerne *à jour* med disse Personers indre Liv og Rørelser. Til denne Motivering af *Ledemotivet* naar Wagner ikke blot ad de theoretiske Betragtningers Vej, han er ogsaa ført til dets Benyttelse gennem praktiske Komponist-Erfaringer.

Orkestret kommer da til at spille en tilsvarende Rolle i det moderne Musikdrama som Koret i det græske Drama, kun at det mere fyldigt og uafbrudt følger og supplerer Handlingen. Og den orkestrale Symfoni, der udvikles (ogsaa ved Motivernes naturlige Kombination) jævnsides med den dramatiske Handling, betegner Wagner som den „uendelige Melodi", et ofte misforstaaet og derfor spottet Udtryk. — Musikdramaet bliver for Wagner en Symfoni, der har faaet ydre Liv i en synlig og fattelig Handling; han bruger selv om sine Dramaer Betegnelsen: synlig-bleven musikalsk Daad („ersichtlich gewordene Thaten der Musik"). —

Hvad Wagner saaledes udviklede theoretisk, er en Art forudgaaende Retfærdiggørelse af de Principer, hvorefter han skrev sin *Nibelungenring*; dette Storværk havde dæmret i hans Sjæl under denne litterære Periode og det blev det første, han tog fat paa, da han nu, som han skriver, havde „vasket sit Hoved rent med sine litterære Arbejder", der i den Grad angreb hans Nervesystem, at han udtaler Frygten for at blive afsindig.

En betydningsfuld Spore til atter at vende sig til musikalsk Frembringen var for Wagner Opførelsen af *Lohengrin*. Ved Liszts uegennyttige Energi lykkedes det at bringe den politiske Flygtnings Opera frem i Weimar (Aug. 1850) og trods de smaa Forhold at give den en virkningsfuld Udførelse[1]). I *Lohengrin* havde Wagner

[1]) I *Meddelelser til mine Venner* skriver Wagner: „... mit Blik faldt paa Partituret til den næsten helt glemte *Lohengrin*. Pludselig gik det som en Jammer gennem mig, at disse Toner aldrig skulde klinge ud fra det død-

allerede øjensynlig arbejdet efter Principer, som hans Skrifter begrunder, og han havde ihvertfald frembragt en Opera — thi saaledes benævner han endnu sit Værk — af en fastere og skønnere Helhed end nogen af hans hidtidige. Ligesom Forspillet danner et stort *Crescendo* og *Diminuendo*, saaledes er egentlig hele Operaen en mægtig Stigning og et mægtigt Affald; i første Akt vokser Spændingen stadig lige til de beundringsværdige Slutningsscener med *Lohengrins* Ankomst, i den følgende Akt staar den spændende Kamp mellem de gode og onde Magter og i sidste Akt, da Spændingen er forbi, svinder Stemningen hen i en blød, vemodig Resignation med *Lohengrins* Bortdragen til hans forklarede, mystiske Hjemstavn. Stoffet har her meddelt Wagners Musik en egen Mildhed; over Instrumentationen hviler en Sølvertone, en Afglans af Grals Lyspragt[1]); hvad der var af Brutalt og Udfordrende i *Tannhaüser*-Partituret er her forsvundet. Den konventionelle Opera og navnlig det konventionelle dramatiske Udtryk er vel endnu ikke et helt overvundet Stadium, og Slægtskabet med Webers *Euryanthe* er umiskendeligt, baade i de enkelte Skikkelsers Karakteristik og i den musikalske Udtryksform — Ridderpompen, de dæmoniske Figurer med deres formindskede Septimakkord — men Stilen er fastere end hos Weber, den kunstneriske Enhed mere sikker og bevidst.

Uagtet Wagner saaledes her viser sig som et ungt Geni, der just vokser sig stort paa Grundlag af, hvad Forgængerne har udrettet, mødtes han dog med en ufattelig ringe Forstaaelse og bitter Modstand; mindre dog hos Publikum end hos Kritiken[2]), hvis Had og Forfølgelse overfor Wagner er et historisk-menneskeligt Dokument, der ikke bør glemmes. Motivet til Angrebene paa *Lohengrin* var nu ikke blot Uforstand eller Benavelse overfor noget Nyt, hvortil der skulde tages Stilling, men ogsaa Fornærmelse over Wagners Arrogance at ville reformere Operaen og hans begyndende anmassende Domme om sine Forgængere. Tre Aar maatte *Lohengrin* vente, inden endnu en tysk Scene (Wiesbaden) vovede sig i Lag dermed; kun langsomt fulgte andre efter, først 1858 kom Wien og 1859 Berlin. — I disse Aar arbejdede Kritiken tappert mod Wagner. Her nogle

blege Papir: to Ord skrev jeg til Liszt, hvis Svar simpelthen var en Meddelelse om de mest omfattende Forberedelser til en *Lohengrin*-Opførelse." — Til Forstaaelse af *Lohengrin* anbefales et Studium af Wagners Breve til Liszt i denne Periode, fra April til Septbr. 1850. — *Lohengrin*-Partituret, der udkom 1852, tilegnedes Fr. Liszt i en varmt skrevet, taknemmelig Fortale.

1) „En sand Eventyrverden og Toneregnbue, uhørte Klangkombinationer men af uforlignelig Skønhed" (Rob. Franz).

2) „Det lykkedes mig ofte levende at bevæge Publikum, men Kritikere af Faget har stedse rakket mig til," udtaler Wagner engang til Vennen Uhlig.

Eksempler: Moritz Hauptmann skriver om en *Lohengrin*-Opførelse: Med Nød og næppe holdt vi ud til Enden og var ganske enige om, at vi aldrig mere vilde se en Opera af den Slags. Hanslick resumerede sin Dom i disse Ord: Wagner er hverken en stor Digter eller stor Musiker, man kan derimod kalde ham et i højere Betydning dekorativt Geni. — I München erklærede man, at der ikke var Spor af Melodi, men nok af haarrejsende Modulationer i *Lohengrin,* og at Instrumentationen var saa larmende, at det fraraades nervesvage Personer at høre den. — Ellers taler Kritiken om „den til Princip ophøjede Formløshed" — „en Afgrund af Kedsommelighed" — „fuldstændig indholdsløse Fraser" — „uren Luft (!) aander Violinerne, der bevæger sig i det højeste Leje." Blandt de ivrigste Antagonister møder vi atter her Otto Jahn, der endog tager haardere fat end paa *Tannhaüser*: *Lohengrin* — med dens sødlige Svulst, haarrejsende Harmonier, raa Materialisme etc. — er en Døgnskabning, selvom Publikum en kort Tid kan skuffes deraf, fordi Operaen udnytter Tidens Fejl og Svagheder. — Senere følger franske Kritikere med, først og fremmest Wagners erklærede Fjende Fétis, men ogsaa en da anset Kritiker Scudo (1860).

Efter *Lohengrin*-Opførelsen opfordrede Liszt Wagner til at gøre *Siegfrieds Tod* færdig og indsende den til Weimar-Theatret. Trangen til musikalsk Produktion var nu vistnok flammet op igen hos Wagner, men snart følte han, at den lille Thüringske Hovedstad ikke vilde være det rette Sted for hans Livsværks Udfoldelse; allerede nu foresvævede Bayreuther-Idéer ham. I Septbr. 1850 udtaler han til en Ven i Leipzig Ønsket om at kunne disponere over 10,000 Thaler, ti da vilde han paa en skøn Eng ved Zürich bygge et imponerende Theater blot til Opførelse af *Siegfried* — tre Opførelser i en Uge, saa skulde Theatret rives ned og Partituret brændes — og Wagner vilde sige til Folk: Nu gør I ogsaa noget Lignende. „Jeg forekommer dig vel rigelig forrykt?" slutter Brevet, „kan være, men jeg forsikrer dig, at det er mit Livs Haab at opnaa dette, og at denne Udsigt alene kan opmuntre mig til at tage fat paa et Kunstværk."

Sagen var imidlertid den, at *Siegfried* allerede begyndte at svulme under Wagners Hænder — langt udover en Theateratten i Weimar, ja udover en Theateraften overhovedet. Snart udskiller *Siegfried* sig til to selvstændige Stykker, der første Gang maa fremføres for Publikum i Sammenhæng, men vel senere kan opføres hver for sig. *Ung Siegfried* skulde gaa forud for *Siegfrieds Tod,* og han kommer færdig og velrimet til Verden i Juni 1851. Men da Wagner er naaet hertil, genoptager han et allerede 1848 gjort Udkast til en *Nibelungen* Digtning, og Planen til den nu kendte *Nibelungenring* med *Vorabend: Rheingold* og derefter *Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung* modnes og omtales som et fuldfærdigt Projekt i Brev til Liszt af Novbr. 1851. Han taler her dels om en festspilagtig Opførelse af alle Dramaer, dels om at Værket, naar hans Sundhed først bringes paa Fode, mindst vil tage ham tre Aar — i Virkeligheden blev det først færdigt efter tre og tyve Aars Forløb og Festspilopførelsen lod vente paa sig til 1876! Et sejgt udholdende og trofast Kunstnertaalmod! — Wagner føler selv, at denne Plan er saa bundløs dumdristig, „at den knap kan fattes af en anden end den, der har følt sig tvunget dertil af indre Nødvendighed", og han forstaar, at han med denne Plan „er traadt ganske ud af Forholdet til vort nuværende Theater og Publikum — jeg bryder bestemt og for stedse med den formelle Nutid." Imidlertid lyder Liszts Svar straks paa forstaaende og begejstret Tilslutning, og allerede i December 1852 har Wagner „hele sin store *Nibelungen-*

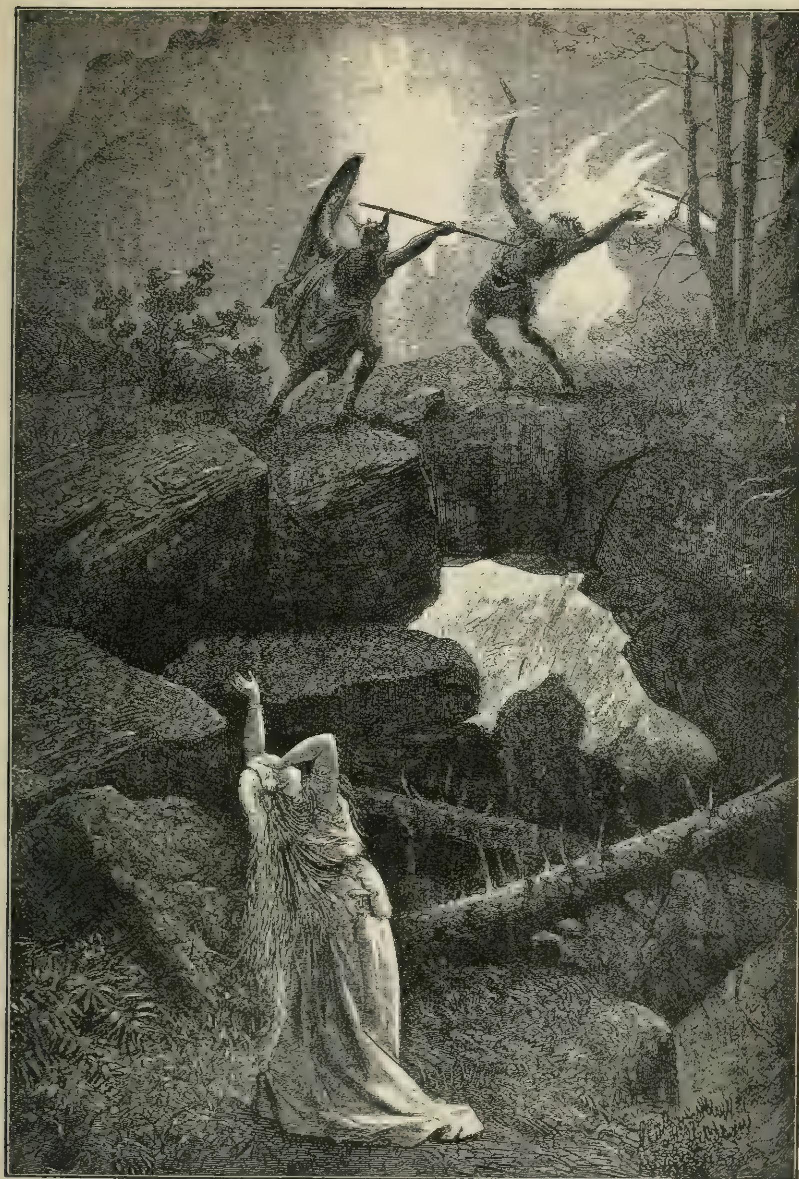


Fig. 191. Slutningsscene af 2. Akt af *Die Walküre.*

Digtning" færdig og lader den trykke som Manuskript til Uddeling blandt Vennerne, hos hvem den dog til hans Skuffelse kun delvis vakte den ventede Interesse og Deltagelse.

Alligevel tog Wagner med fuld Sjælsoptagethed fat paa Kompositionen af *Nibelungen-Ring.* En Badekur og et Ophold i Norditalien havde styrket ham legemligt og en lidt spirende Interesse for hans tidligere Værker (Opførelser af *Tannhaüser* og *Hollænderen*) gav hans Sjæl Spændkraft. Et Besøg af hans begejstrede Tilhænger Hans v. Bülow, der studerede Dirigent-Kunsten hos Wagner i Zürich, har sagtens ogsaa bidraget til en muntrere Sindsstemning[1]). Saaledes blev da *Rheingold* komponeret paa et halvt Aarstid (til Maj 1854) og *Die Walküre*, der straks efter toges i Arbejde, forelaa afsluttet i Marts 1856. Paa hans elskværdige Humør kunde man mærke, at han var tilfreds med sit Værks Fremskriden, skriver Fru Wille[2]). Samtidig med dette Arbejde havde Wagner dels bistaaet ved Züricher Theatrets Operaforestillinger (med Bülow ved sin Side) dels efter Indbydelse dirigeret nogle Koncerter i *Philharmonic Society* i London (Foraaret 1855), dels endelig i Zürich bragt en større Musikfest i Stand, ved hvilken Brudstykker af hans Operaer fremførtes. — Kredsen af hans Venner udvidedes yderligere og navnlig blev Bekendtskabet med Digteren Herwegh dybt indgribende i Wagners Sjæleliv, forsaavidt som det var denne, der først opfordrede Wagner til at gøre sig bekendt med Schopenhauers filosofiske Skrifter, idet han hos denne store „Pessimist" sikkert vilde finde meget Aandsbeslægtet — og snart havde Wagner „med uhørt Hurtighed i Opfattelsen gennempløjet Schopenhauers Værker — han forbavsedes over den her løste Verdensgaade. Verdensforsagelse og Askese — dertil skulde Menneskeheden naa." Saaledes skriver Fru Wille — i Virkeligheden var Wagner ligesom forberedt til at mod-

[1]) Forøvrig dannede der sig omkring Wagner en Kreds af Venner, der gjorde ham Opholdet i Zürich ret behageligt, som bistod ham i mere end én Retning og tildels ogsaa kom til at staa ham nær i aandelig Henseende. Blandt disse Venner skal fremhæves Musikerne Baumgartner og Alex. Müller, Journalisten Wille og Hustru (fra Hamburg) og den rige Købmand Wesendonck og hans smukke begavede Hustru, for hvem Wagner nærede særlig Sympathi, og hvem han tilegnede den saakaldte *Album-Sonate* for Klaver.

[2]) Til andre Tider var Wagner dog saare lavmodig: i Juni 1854 skriver han til Liszt: Intet af mine sidste Leveaar er gaaet til Ende for mig, uden at jeg ihvertfald én Gang har staaet lige paa Grænsen af en Beslutning om at gøre en Ende paa mit Liv ... jeg kan ikke leve som en Hund ... o. lgn.

tage den Schopenhauerske Verdensanskuelse. — Saalænge han digtede og sang sine store Dramaer, saalænge han i ivrig Begejstring nedskrev sine Kunsttheorier, saalænge troede han sikkert paa den Forstaaelse, der vilde komme ham imøde, paa Folkets Skarer, der vilde følge ham. Nu da han var naaet til et Endepunkt, nu følte han sig forladt — ja næsten forraadt, thi de Mennesker han vilde gøre lykkeligere og rigere paa skønne og ophøjede Indtryk, de vendte ham Ryggen og gik næsten uden at ænse al hans Gærning til deres Dagværk, højst havde de et Smil og en Spot tilovers for ham. „Han led Geniets Lidelser i deres fulde Bitterhed“, og Brevene til Liszt har mange Udbrud svarende til det nys (Note forrige Side) citerede. Og da han nu stødte sammen med Schopenhauers Lære, der gik ud paa, at alt Liv er Lidelse, og at vor Stræben ikke bør ledes af lokkende Fremtidsforhaabninger, men rettes mod Fornægtelse af Livsviljen, maatte denne Lære slaa ned i ham som en vemodig Forsoning, og snart maatte han ogsaa føle, hvorledes den stod i nøje Samklang med de pessimistiske, forsagende Idéer og Livserfaringer, som — ham selv den Gang maaske ubevidst — udtryktes i hans egne tidligere Værker: i *Den flyvende Hollænder*, i *Tannhaüser* og i *Lohengrin*, og ikke mindre i Samklang med et vist religiøst, men konfessionsløst Hang i hans egen Natur. Og han kunde da med Rette skrive til Liszt (i det særdeles interessante Brev Nr. 168, udateret) om Schopenhauers Filosofi, „der er kommet til ham som en Himlens Gave i hans Ensomhed“: „til mig kom han naturligvis ikke som noget Nyt og overhovedet kan ingen tænke med ham, i hvem han ikke allerede lever“.

I det nysnævnte Brev nævner Wagner (vistnok for første Gang) Planen om en *Tristan og Isolde.* For sin skønneste Livsdrøm *Ung Siegfrieds* Skyld maa han vel gøre Nibelungenstykkerne færdige, men foreløbig er han stanset, og, hedder det videre: da jeg aldrig i Livet har nydt nogen egentlig Kærlighedslykke, saa vil jeg endnu sætte denne den skønneste af mine Drømme et Mindesmærke, rigtig mættet med Kærlighed fra den ene Ende til den anden. Jeg har i Hovedet udkastet en *Tristan og Isolde*, den enkleste, men mest fuldblodige musikalske Konception; med det „sorte Flag“, der vajer deri til Slutning, vil jeg saa dække mig til — og dø.“

Tristan og Isolde, dette mærkelige pessimistiske Kærligheds-drama, der er undfanget under Schopenhauersk Indflydelse, tør da maaske betegnes som det mest intime af Wagners Værker. Men

dets Opstaaen skyldtes rigtignok ogsaa ydre Bevæggrunde. Wagner skønnede nok, at det havde længere Veje med *Nibelungen-Trilogien*, end han først havde tænkt, og at dette Kæmpeværk ikke var praktisk, naar han atter vilde træde frem som Komponist[1]). Han valgte da et mindre Æmne, og efter nogen Tids Betænkning skød han *Nibelungenringen* til Side til Fordel for *Tristan og Isolde.* At han imidlertid ved Udarbejdelsen af denne Digtning og af Partituret ikke — som den stolte Idealist han var — kunde følge de „praktiske“ Formaal, som han mulig havde tænkt sig, kan ikke undre. *Tristan og Isolde* blev ingen Repertoire-Opera, men et Værk, præget af hans fulde og hensynsløse digteriske og musikalske Hengivelse og derfor saare typisk for Wagners daværende Standpunkt. „Fra *Dagens Skin* (dobbelttydig), der hidtil ene og alene havde haft Betydning for Wagner, gaar han tilbage til *Kærlighedens Nat*, Helteparret overvinder Skuffelsens og Lidelsens Liv ved at gaa op i den længselsfuldt ventede Død, forat udslukkes i et Nirvâna.“ Lad os imidlertid straks her tilføje, at Wagners kunstneriske Meddelelsestrang ikke tillod ham at blive staaende ved den rene Pessimisme eller den unyancerede Verdensfornægtelse, men hans Aandsretning havde efter mange og dybt hærgende Stridsaar faaet sit endelige Stempel; hans Resignation og milde Verdensmedlidenhed præger hans Værker i Fremtiden, og den tilkæmpede ophøjede Verdensligegyldighed giver ham Kraft og Trang til at hæve sig til de sublime Sfærer, hvori hans senere Værker (*Tristan* og *Mestersangerne,* den omformede *Nibelungenring* og *Parsifal*) er undfangne. Og lad os yderligere tilføje, at det ikke blot var Schopenhauers almindelige filosofiske Anskuelser, der knyttede Wagner til ham, men at det ogsaa var hans Theorier om Musiken, der paa næsten fantastisk Vis hæver denne Kunst op over alle Kunster, idet denne taler om Tingenes Væsen, hine kun om Skyggen deraf[2]).

Arbejdet paa *Tristan og Isolde* trak længe ud. Wagners Sygdom, hans huslige urolige Forhold (sin Hustru maatte han paa Grund

[1]) Om hans Trang til at faa sine Ting opført eller blot at høre dem, vidner Linjer som disse: „Naar jeg saaledes lagde det ene *stumme* Partitur efter det andet fra mig, for selv aldrig at lukke dem op mere, forekom jeg mig til Tider som en Søvngænger, der ikke har nogen Bevidsthed om sine Handlinger.“

[2]) Med Schopenhauers personlige Anskuelser om Musik kunde Wagner derimod næppe sympathisere. Schopenhauer fandt saaledes ganske *særlig* Behag i Rossinis Musik! — om han end ogsaa vidste at nyde Beethovens.

af hendes Nervesvaghed lade rejse tilbage til Tyskland), og en betydningsfuld erotisk Oplevelse foranledigede Wagner til en Tid lang at tage Ophold i Venezia, hvor navnlig 2. Akt blev komponeret og hindrede ham i at samle sig om Arbejdet — og han vilde just her yde sit Bedste. „Jeg arbejder langsomt," skriver han, „men til Gengæld skriver jeg ogsaa kun *det Bedste* ned, som falder mig ind. — Saadan et Musikstykke som denne anden Akt har jeg dog vel nok ikke gjort tidligere." — Først i Aug. 1859 blev *Tristan og Isolde* færdig under Opholdet i Luzern, men Wagner kunde da ogsaa med Stolthed sige: Til dette Værk tillader jeg at stille de strængeste, paa mine theoretiske Paastande grundede Fordringer; ikke fordi jeg har formet det efter et System, thi al Theori var fuldstændig glemt af mig, da jeg skrev det, men fordi jeg her endelig bevægede mig med fuldstændig Frihed og Hensynsløshed overfor enhver theoretisk Betænkelighed, saaledes at jeg under selve Udførelsen fornam, hvorledes jeg hævede mig op over mit System. Tro mig, der gives ingen større Behagfølelse end denne en Kunstners fuldkomne Frihed for Betænkeligheder, som jeg følte, da jeg skrev *Tristan*. — Og Bülow, der allerede i Septbr. 1858 i Venezia lærte Partituret (af anden Akt?) at kende, kunde skrive til en Ven: Det er ganske pragtfuldt, hvad jeg hidtil kender af dette Værk, ualmindelig poetisk, langt finere i Enkelthederne end *Lohengrin* og overalt nyt, dristigt, originalt. Og derhos et ligesaa gennemsigtigt som logisk thematisk Arbejde, saaledes som hidtil ingen Opera kan opvise det."

Det havde været Wagners oprindelige Plan at søge *Tristan og Isolde* opført i Strassburg, hvor hans Udvisning fra Tyskland jo ikke hindrede ham i at være tilstede og lede Indstuderingen. Senere var denne Plan blevet opgivet til Fordel for Karlsruhe, hvor Sangerparret Schnorr von Carolsfeld var ansat, og hvor Regenten var Wagners Musik gunstig, dog hellerikke af denne Plan blev der noget, allerede af den Grund at Wagner ikke kunde opnaa Amnesti eller Tilladelse til at betræde tysk Grund (selv det østrigske Venezia maatte han forlade, fordi Sachsens Forfølgelse naaede ham der). Da opstod den Tanke at søge Operaen opført i Paris, hvor dens Fremførelse ogsaa økonomisk vilde være af afgørende Betydning. Altsaa drog Wagner til Paris (Septbr. 1859) og slog sig ned dér paa ubestemt Tid. Han var jo ikke mere ukendt i Frankrigs Hovedstad og Mænd som Beaudelaire, Berlioz, Gustave Doré, Jules Ferry, Ollivier, Liszts Svigersøn, og Villot hørte snart til hans Omgang. Forat henlede det store Publikums Opmærksomhed paa sig gav Wagner allerede i det nye Aar tre Koncerter med egne Kompositioner — bl. a. et større Udtog af *Lohengrin* og Forspillet til *Tristan og Isolde* — Publikum var begejstret, men Kritiken haanende eller dog afvisende, og det pengelige Resultat yderst ynkeligt; noget bedre gik det med en Gentagelse af Koncerterne i Bruxelles (hvilket naturligvis i høj

Grad forbitrede Fétis). Da Wagner vendte tilbage til Paris, hændte der det mærkelige, at Kejser Napoléon gav Ordre til, at *Tannhaüser* skulde opføres paa den store Opera. Det var Fyrstinde Metternich og næst hende Kejserinde Eugénie, hvem Wagner kunde takke for dette uventede Held, der til en Begyndelse satte ham i en sand Henrykkelse, saa meget mere som Kejseren vilde ofre betydeligt paa denne Forestilling og engagere Sangere med Tyskeren Niemann (som *Tannhaüser*) i Spidsen alene dertil. Glæden varede dog ikke længe. Allerede under Indstuderingen stødte Wagner paa alskens Uvilje og Modstand og ikke mindre paa de hundredaarige „Traditioner", som han ikke engang med Kejserens Bistand mægtede at bryde. For en enkelte bøjede han sig, men som det viste sig ikke tilstrækkeligt. Direktøren forlangte, at der skulde indlægges Ballet i *Tannhaüser* — Wagner indvilligede i at udvide den første Scene (Venusbjerget), som aldrig ret havde tilfredsstillet ham, men Fordringen om den traditionelle Ballet i anden Akt vilde han ikke gaa ind paa, ja truede med at tage sin Opera tilbage, hvis det var Betingelsen. Med febrilsk Iver kastede Wagner sig nu over Arbejdet, dels med Oversættelse, paa hvis musikalske Korrekthed han lagde ubyre Vægt, dels med at deltage i henimod 150 Prøver — al denne Møje, der i syv Uger udelukkede alt andet Arbejde, var spildt: da *Tannhaüser* opførtes (i Marts 1861), indfandt *Jockeyclubbens* Medlemmer, Paris' unge Aristokrati, sig og udpeb ganske simpelt denne Opera, der forlangte, at de skulde indfinde sig i dens første Akt, naar de vilde nyde det vanlige Syn af deres Veninder blandt Ballettens Damer — maaske gjorde den franske Chauvinisme den tyske Musikers Stilling yderligere vanskelig og utvivlsomt bidrog Pressen, der i musikalske Spørgsmaal var afhængig af den almægtige og ømtaalige Meyerbeer, med sand Glæde til at konstatere og øge Nederlaget[1]). Trods Kejserhusets demonstrative Bifald opførte *Jockey-Clubben* de to følgende Aftner fornyede og forøgede Skandaler i Theatret — da fandt Rich. Wagner det klogest og ærefuldest at tage sin Opera tilbage. Senere blev der vel gjort Forsøg paa at genoprette det ved Theaterskandalen tabte, men Wagner opgav Haabet og den Mængde Haan og Smuds, Pariserpressen kastede efter ham, selv da han havde forladt Paris, kunde ikke opfordre til at gentage Erobringforsøget[2]). At Wagners Opera og hans Kunstidéer, som han fremsatte i „*Zukunftsmusik*"[1]) til Oplysning



Fig. 193. Fransk Wagner-Karikatur.

[1]) „Det staar fast, at Wagners Nederlag allerede var besluttet før Opførelsen af et vist Parti, og at en ligesaa uværdig som systematisk anlagt Kabale iforvejen havde lagt Beslag paa den offentlige Mening" (Schelle i *Der Tannhaüser in Paris*, Leipzig 1861).

[2]) Et Blad kaldte Tannhaüser: *La chose la plus idiote qu'on ait jamais entendue.*

for et fransk Publikum, vandt begejstrede Tilhængere navnlig blandt Pariserlitteraterne, fortjæner dog at tilføjes, ogsaa fordi man bør betragte disse med Beaudelaire, Theophile Gautier, de Nerval i Spidsen som Pionerer for den Aartier efter opstaaede og endnu herskende Wagnerkultus i Paris.

Wagner kunde forlade Paris med saa meget lettere Sind, som Tyskland nu endelig var blevet aabnet for den mangeaarige Landflygtige. Om Napoléon og *Tannhaüser*-Skandalen i Paris var indirekte Aarsag hertil, er mere end tvivlsomt, nok er det: i Paris fik Wagner Underretning om, at han igen turde tage Ophold i sit Fødeland, men kun for at dyrke sin Kunst og ikke indenfor Sachsens Grænser. Straks ilede han da til Wien for — første Gang! — at høre sin *Lohengrin* (Maj 1861); den Sympathi, der her slog ham imøde, virkede saa varmt og oplivende paa Wagner, at han bestemte sig til at opgive Karlsruhe og lade sin *Tristan* opføre første Gang i Wien. — Forinden havde han afbrudt Samlivet med sin Hustru; det havde været Ægtefællerne umulig at naa til den nødvendige indbyrdes Harmoni; Modgang og Minnas Sygelighed og ringe Forstaaelse af sin Ægtefælle havde ført til mangen oprivende Scene, og Wagner vidste derhos nu, at et uroligt Rejseliv let vilde blive hans Lod. — Med *Tristan* havde det imidlertid lange Udsigter. Tenoristen Ander, der havde sunget *Lohengrin* til Wagners store Tilfredshed, blev syg; næste Sommer (1862) blev Prøverne optagne og med Overledelse af Wagner, der med sædvanlig Sangvinitet troede Opførelsen nærforstaaende, da han i Foraaret 1863 drog til Rusland forat lede nogle Orkesterkoncerter, og derfor blev dobbelt smærtelig overrasket ved den Meddelelse, at Operaen var lagt hen, fordi Sangerne ikke kunde lære deres Partier[2]). Først tyve Aar senere gav Wiens Opera sig i Lag med den „umulige“ *Tristan*.



Fig. 194. Karikatur. Wagner paa Koncertprøve.

Kunstrejsen til Rusland havde Wagner nærmest foretaget for at skaffe sig Midler til at fuldende Arbejdet paa „*Mestersangerne*“, hvortil han jo forlængst

[1]) Atter her var Wagner lidet praktisk. Hans franske Venner havde opfordret ham til at indføre sig hos det franske Publikum med en lille forklarende Fortale til hans Operatekster i fransk Prosa-Oversættelse. Istedenfor det *Causerie* i let Stil, som man sagtens havde ventet, skrev Wagner en hel Afhandling af historisk-æsthetisk Indhold, der vel nu læses med megen Interesse, men som den Gang var ret upraktisk, og derhos forsaavidt misvisende som den behandler det Standpunkt, som de Franskmændene ubekendte Værker *Tristan* og *Nibelungenring* betegner.

[2]) Wagner har senere (i *Bayreuther Blätter*) temmelig utvetydigt sigtet Hanslick for at være den, der har lanceret *Tristans* „Umulighed“, og at Hanslick har følt sig ramt, fremgaar af hans iøvrig meget svage Selvforsvar (i *Musikalisches Skizzenbuch*).

havde undfanget Idéen, og som han nu havde genoptaget og længtes efter at fuldføre[1]). Han havde i Bieberach (ved Rhinen) komponeret det meste af 1ste Akt og trak sig nu tilbage for at arbejde videre i Stilhed til Penzing, en Landsby ved Wien, men saa ilde stedt var han, at han mod høje Renter maatte optage et Laan i Wien; det skulde tilbagebetales med Indtægterne af Koncerter, men da disse udeblev og da Kreditorerne trængte ham haardt og truede med Gældsfængsel, fandt Wagner sig nødsaget til hemmelig at forlade Penzing. Han var for anden Gang „Landflygtig“.

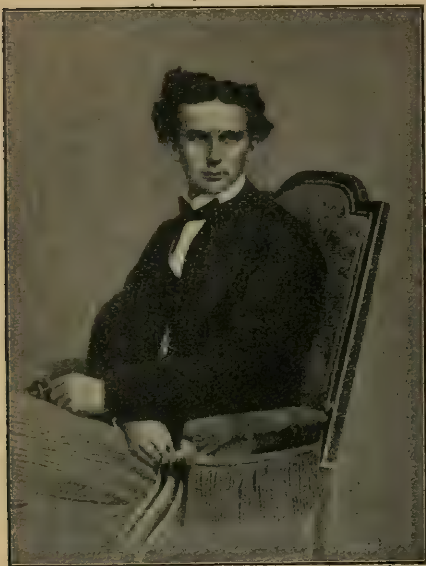


Fig. 195. Kong Ludvig d. II.

I denne dybe Elendighed, da Wagner ene levede af sine Venners Hjælp og Gæstfrihed, da han en Gang i München end ikke havde Penge til at spise sig et Maaltid for, og da han for Alvor tænkte paa at blive Huslærer hos en Familie, der drog til Indien — forat „forsvinde fra Verden“ og først vise sig igen med det færdige *Mestersanger*-Partitur — man erindre, at Wagner nu var 50 Aar gammel og havde skrevet en Række Mesterværker, og at disse Begivenheder forefaldt for kun lidt over en Menneskealder siden! — i denne Elendighedstid udgav Wagner sin *Nibelungen*-Digtning med en Fortale, hvori det berømte mismodige Spørgsmaal: Findes der en Fyrste, der vil ofre sine Hoftheaterudgifter til Festopførelsen af dette Værk og saaledes bidrage til Grundlæggelsen af en sand national Kunstanstalt? Findes der en saadan Fyrste?

Ingen kunde sikkert blive mere forbavset end Wagner, da Svaret lød: Jo, han findes, idet en Udsending fra Kong Ludvig af Bayern opsøgte Wagners i et beskedent Hotel i Stuttgart, hvorfra det var han Agt at forsvinde videre ud i Bjærgene, forat byde

[1]) For at skaffe Penge havde han ogsaa skrevet et Hæfte Sange, de eneste han har udgivet. — Koncertopførelser af Dramafragmenterne betragtede Wagner alle sine Dage som en sørgelig Nødhjælp, og det var kun den haarde Nødvendighed eller hans Venners indtrængende Opfordringer, der formaaede ham at gribe dertil — Koncertrejsen til Rusland bragte imidlertid langtfra det ventede pengelige Udbytte.

ham til München, hvor Kongen paa enhver Maade vilde støtte hans Bestræbelser. Et ganske uventet Omslag i hans Liv og bestemmende for Resten af hans Tilværelse!

Straks efter sit første Møde med Kong Ludvig skrev Wagner (til Fru Wille) . . . Han er desværre saa smuk og aandfuld, saa sjælfuld og herlig, at jeg frygter, at hans Liv maa rinde ud som en flygtig Gudedrøm i denne gemene Verden[1]). Han vil, at jeg for stedse skal blive hos ham, arbejde, hvile ud, fuldføre mine Værker; jeg skal gøre *Nibelungen* færdig, og han vil opføre dem, saaledes som jeg ønsker det. — Jeg skal . . . ikke være Kapelmester, intet andet end hans Ven . . . Al Nød skal tages fra mig, jeg skal have, hvad jeg behøver . . . Hvad siger De dertil? Er det ikke uhørt? Kan det være andet end en Drøm? — Slige Linjer klinger som et Frydeskrig med en Biklang af Angst for, at Drømmen skal forsvinde som saa mange tidligere Drømme. Den skulde imidlertid ikke forsvinde, omend Opfyldelsen trak længe ud. En næsten fanatisk Sympathi havde den unge idealistiske Konge alt fra sit femtende Aar (efter en Opførelse af *Lohengrin*) næret for Wagner, og nu, da han tidligere end ventet, besteg Tronen, benyttede han straks sin Magt til at træde hjælpende til — skønt han vel ikke vidste, at hans Hjælp fik en Art mirakuløs Karakter, fordi den just kom i yderste Øjeblik. — Sin første Tak bragte Wagner Kongen i den i Sommeren 1864 ved Starnberger Søen komponerede *Huldigungsmarsch*.



Fig. 195. Schnoor v. Carolsfeld.

Hos Wagner blomstrede nu atter Planerne — han gjorde Udkast til en Musikskole i München, der navnlig ogsaa skulde uddanne Sangere til at synge i hans Værker; han fik Kongens Billigelse paa Planerne om Oprettelsen af et Theater ene for hans Dramaer; og han genoptog Arbejdet paa *Nibelungenring*. Men først længtes han efter at høre det sidste af sine egne Værker, og

[1]) Som man ved det: en Art Profeti laa i disse Ord.

efter megen Besvær og adskillig Udsættelse lykkedes det at faa *Tristan og Isolde* opført (Juni 1865) med Ægteparret Schnoor v. Carolsfeld i Titelpartierne. Forestillingen, til hvilken Wagners Venner, ældre og nyere, var samlede, gjorde stor Lykke; men snart begyndte ogsaa Trængselstiden i München. Da man mærkede, at Affæren Wagner ikke var et flygtigt Indfald af den unge Romantiker paa Tronen, men at det virkelig var Meningen, at Wagner skulde støttes og hjælpes til sine Ideers Fremme, opstod der et Hyl af Misundelse og med alle Midler gik man løs paa Wagner — de mest personlige og grundløse Angreb udsattes han for, man beskyldte ham for at leve i „orientalsk Luksus", forat bruge Kongens Gunst til at skaffe sig allehaande Fordele — fabelagtige Summer nævntes, medens det senere er oplyst, at Wagner endog paa denne Tid maatte søge Penge til Laans — forat han lod sin fraskilte Hustru hensmægte i Elendighed i Dresden — en Erklæring, som hun heraf foranledigedes til at offentliggøre i et Dresdnerblad, beviser det modsatte — forat han var arrogant og utilgængelig, og mest forat han blandede sig i Politik, snart at han var Fører for en demagogisk Klike, snart at han var Bismarcks Spion — skønt Wagner selv i sine Breve udtaler, at naar han berørte politiske Spørgsmaal i deres Samtaler, saa Kongen op i Loftet og fløjtede, og uagtet Bismarck ingenlunde var Wagners Ideal.



Fig. 196. Karikatur af Wagner og Kong Ludvig.

En Tidlang formaaede en offentlig Erklæring fra Wagner at bringe Bagvaskelsen til Tavshed, men selv følte han sig hurtig træt og oprevet af de ny Forhold. „Det daarlige intrigante Hofslæng", der var hans naturlige Fjender, betragtede han som en uheldig Omgang for den unge Konge, men han fandt intet Middel til at unddrage ham den, og han skriver paa denne Tid: Min Længsel efter den sidste Hvile er usigelig; mit Hjærte kan ikke mere bære denne Svindel! — Ikke mindst i de konservative musikalske Kredse var

Misfornøjelsen med Wagners Indtrængen stor, og demonstrativt forlangte den gamle Fr. Lachner (se foran pag. 579) sin Afsked som Kapelmester[1]). Snart voksede den mod Wagner rejste Bevægelse saa stærkt, at Kongen opfordrede Wagner til at forlade München forat undgaa alle Ubehageligheder for dem begge. Hermed opgaves ogsaa de paabegyndte Planer om et Münchener Festspilhus for Wagners Værker[2]). — Wagner tog — atter i en Art Landflygtighed — paany Ophold i Schweiz, i Triebschen ved Luzern. Her, hvor han endelig fandt Fred og levede i harmoniske Omgivelser, fuldendte han Partituret til *Die Meistersinger in Nürnberg*, der var paabegyndt under saa trange Livskaar uden paa noget Punkt at bære Præg deraf: et stolt Vidnesbyrd om, hvor mægtig denne Kunstner ævnede at svinge sig op over selve det tristeste Hverdagsliv!

Ved Wagners, Bülows og Hans Richters Fællesenergi lykkedes det forholdsvis hurtig at faa *Mestersangerne* færdig til Opførelse i München; denne fandt Sted den 21. Juni 1868 (med Fr. Betz som Hans Sachs og Mathilde Mallinger som Eva). Der var ofret store Summer paa Dekoration og paa Iscenesættelse, og Forestillingen havde draget mange og berømte Folk til München — for Wagner blev den en sand Triumf: fra Kongens Loge modtog han — til Aristokratiets store Forargelse — Publikums begejstrede Hyldest. Til en Begyndelse kunde Kritiken da ikke stille noget op mod dette Held, men snart fulgte Beckmesser-Kritiken: det var et „dramatisk musikalsk Humbug“, „en grufuldere Kattemusik kunde man ikke høre“, Forspillet var et Musikstykke „præget af pinligt Kunstleri og af ligefrem brutal Virkning“ (Hanslick), „Partituret var absolut formløst, en bevidst Opløsning af al fast Form. Tænkt som Regel vilde *Mestersangerne* betyde al Musiks Ende“ (Hanslick). I Berlin fulgtes Førsteopførelsen senere med en saadan Hyssen, Piben, Hylen og Larmen, at det efterhaanden blev umulig at skælne tyde-

[1]) Man gik saa vidt i Musikerkredse, at man beskyldte Wagner for at være Skyld i Schnoor v. Carolsfelds Død — der kort efter indtraf — den skulde nemlig være forvoldt ved Overanstrængelse i det umulige *Tristan*parti.

[2]) At Münchnernes Holdning saaledes førte til, at Bayreuth blev Hjemstedet for Wagners Dramaer til baade kunstnerisk og økonomisk Skade for München, følte dennes Indbyggere efterhaanden klarere, og der var derfor god Bund for Intendant v. Possarts Bestræbelser for at faa grundlagt et Wagnertheater i München. Et saadant aabnedes under Navn af *Prinzregenten-Theater* i Aug. 1901 med en Opførelse af *Mestersangerne*. Det byggedes ganske efter Bayreuther Theatrets Mønster.

lig. at der overhovedet blev sunget og spillet paa Scene og i Orkester!

Mestersangerne, der kan betragtes som Wagners lykkelige Befrielsessang for ydre Nød, som hans overlegne, humoristiske, muntre Spot over de i konservative Formler stivnede Kolleger, og som samtidig præges paa den mest indtagende Maade af Wagners nu erhvervede, resignerende Livssyn (Hans Sachs-Skikkelsen) — *Mestersangerne* blev i Tidens Løb Wagners populæreste Opera efter *Lohengrin*, og efterat dette Held konstateredes, følte han sig ikke berettiget til længere at holde de færdige Dele af *Nibelungenring* tilbage, saa meget mere som Festspilhus-Planerne ikke syntes at skulle føre til noget Resultat. Selv deltog Wagner dog ikke i Indstuderingen af *Rheingold*, der opførtes 22. Septbr. 1869, eller at *Die Walküre*, der første Gang kom frem 26. Juni 1870 — under Franz Wüllners Ledelse, thi Bülow havde opgivet sin Stilling i München, da hans Hustru Cosima forlod ham for at knytte sin Skæbne til Wagners, med hvem hun indgik Ægteskab i August 1870. For Wagner oprandt der nu endelig en Række Aar fulde af ydre Ro og indre Fred, og i sin *Siegfried-Idyl* — et vidunderlig smukt, sart, ømt og afklaret Musikstykke, „Legemliggørelsen af Ægtemandens og Faderens Kærlighed“, skrevet efter Sønnen Siegfrieds Fødsel (den 6. Juni 1869) over Motiver af *Siegfried*, og opført som en Slags Serenade paa hans Hustrus Fødselsdag — har Wagner givet et usvigeligt Vidnesbyrd om sin næsten idylliske Lykkefølelse paa denne Tid[1]). I den prægtige Af-



Fig. 197. Wagner med Sønnen Siegfried.

[1]) Om Wagners Faderglæde ved Siegfrieds Fødsel vidner Brevlinjer som disse: Hun har født mig en vidunderlig smuk og kraftig Søn, som jeg dristig kunde kalde Siegfried; han trives nu tilligemed mit Værk og giver mig nyt langt Liv, der nu endelig har faaet nogen Mening.

handling: *Beethoven* har han samtidig nedlagt sine dybsindige og harmoniske Tanker om Tonekunsten og om en af dens største Mestre — *Beethoven*, der er et af Wagners betydeligste æsthetiske Arbejder, viser tillige den Indflydelse, Schopenhauers musikæsthetiske Anskuelser øvede paa ham[1]).

Festspilhustanken var imidlertid ikke opgivet. I 1869 blev *Siegfried*partituret endelig færdigt, straks efter toges ivrig fat paa *Götterdämmerung*, og Krigsaarene 1870—71, der gav de nationale Stemninger øget Fart, syntes Wagner gunstige til at skride nærmere

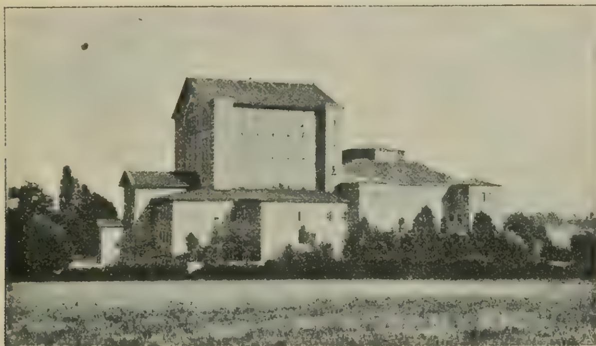


Fig. 198. Festspil-Theatret i Bayreuth.

til Tankens Virkeliggørelse. Han vilde jo give det tyske Folk et Kunstens Tempel, ikke blot for sine egne Værker, men ogsaa for de dramatiske Værker, der var Ledene i den lange Kæde af Musikdramaer, paa hvilken hans Arbejder foreløbig dannede Afslutningen: Glucks, Mozarts, Webers. Dette Mønstertheater, mønsterværdigt i sin Konstruktion saavelsom ved de Opførelser, som det gav Rum for, skulde ligge fjærnt fra de sædvanlige Turistruter og skulde intet have tilfælles med Badegæsternes Strøm — derfor vilde Wagner f. Eks. ikke høre noget om Baden-Badens Ønske om at blive Festspilhusets Plads — dog skulde det ligge centralt i Tyskland, og saaledes at ogsaa Udlandets Gæster let kunde komme dertil; thi, selv om Festspilhuset først og fremmest skulde hædre tysk Kunst, skulde der dog tillige samles alle andre Nationer og Racer, ogsaa

[1]) Fra samme Tid stammer den fremragende Afhandling: *Ueber das Dirigiren* samt Tilrettelæggelsen af *Gesammelte Schriften und Dichtungen.*

de, som havde krænket og forfulgt Wagner, eller som han havde set skævt til — samles paa neutral, Kunsten helliget Grund.

Krigsaarene bragte dog naturligvis ikke Festspilplanernes Virkeliggørelse — derimod opstod paa denne Tid den pompøse *Kaisermarsch* (oprindelig tænkt som Modtagelsesmusik ved de sejrrige Troppers Indtog i Berlin) og den ret uheldige, barnagtig franskfjendtlige Satire: *Eine Capitulation*. At der kom Fart i Festspilidéerne skyldtes først og fremmest Karl Tausig, Liszts højtbegavede Elev og Wagners entusiastiske Beundrer; efter hans Projekt skulde Udgifterne

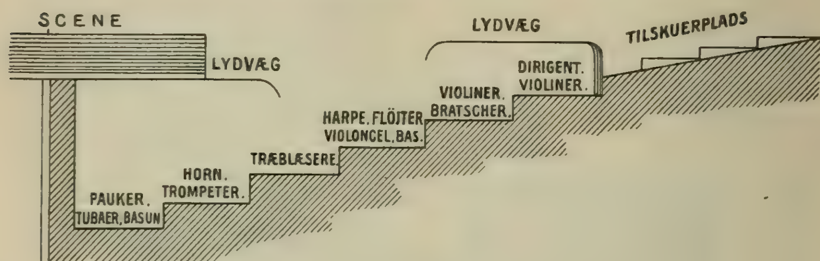


Fig. 199. Gennemsnit af Bayreuther-Orkestret.

ved Festspilhusets Bygning og ved selve Spillene afholdes gennem Udfærdigelse af tusind „Patronatsbeviser", lydende paa 300 Thaler, hvilke skulde give Adgang til tre Festspil-Opførelser af *Nibelungenring*. Bayreuth blev udset til Festspilhusets Hjemsted, og da Tausig pludselig døde, fortsattes hans Plan under en noget ændret Form efter et Forslag af Emil Heckel i Mannheim, der stiftede den første *Wagner-Verein*. Wagner flyttede 1872 til Bayreuth — hvor senere Villa *Wahnfried* blev hans berømmelige Hjem — og paa hans Fødselsdag 1872 nedlagdes Grundstenen til Festspilhuset paa en Høj et kort Stykke udenfor Byen, hvorfra haves den herligste Udsigt over det „frankiske Schweiz". Denne Festlighed fejredes med Opførelsen af *Keisermarschen* og Beethovens *Niende Symfoni* under Wagners Ledelse; selve Grundstensnedlæggelsen skete under *Hyldingsmarschens* Toner.

Dog med Planernes Udførelse gik det kun langsomt. Bidragene indgik smaat og utilstrækkeligt; Pressen haanede og spottede Foretagendet og skræmmede Publikum fra Deltagelse, og Wagner var saa nær ved at tabe Modet, at han endog i 1874 foreslog Heckel at opgive hele Sagen og lade det paabegyndte Festspilhus staa

ufærdigt, kun tildækket med Brædder, forat ikke Ugler skulde bygge Reder deri. Henvendelser til Fyrster og Stormænd førte ikke til noget — en, der rettedes til Bismarck, blev end ikke besvaret — og hele Planen var sikkert strandet eller udskudt i det usikre, om ikke atter Kong Ludvig var traadt til og havde sikret de 200,000 Rmk., der var uomgængelig nødvendige forat bringe Sagen i Gænge. Saaledes lykkedes det at faa Festspilhuset færdigt og bygget efter Wagners Principer — halvcirkelformet amfiteatralsk[1]), uden Etager eller Loger, med tildækket Orkester[2]), mægtigt Scenerum etc. — og i Sommeren 1876 kunde man endelig, tre Gange gentaget, fremføre *Der Ring des Nibelungen.* Den tyske Kejser og Kejseren af Brasilien overværede disse Festspil i Spidsen for en Skare interesserede Tilhørere. Blandt de Udførende fortjæner at nævnes Wilhelmj (Koncertmester), Betz (Wotan), Vogl (Loke), Niemann (Siegmund), Unger (Siegfried), Fru Materna (Brünhilde) og Lilly Lehmann (en af Rhindøtrene).



Fig. 200. Villa Wahnfried.

Det økonomiske Udbytte af Festspillene var langtfra glimrende — Tyskerne tænkte nok efter Krigen paa ganske andre Ting end paa at hjælpe Wagner til et idealt tysk Kunsttempel — og for at sikre Theatrets Fremtid maatte Wagner bl. a. give Koncerter i London, modtage Hans Bülows Koncertindtægter og — som et tungt Offer — overdrage Angelo Neumann Ret til at opføre *„Ringen“* udenfor Bayreuth. Men Festspilhusets Eksistens blev da saaledes sikret, og Wagner kunde helt hengive sig til det Værk, der skulde blive hans sidste: *Parsifal.* Et *Bühnenweihfestspiel* kalder Wagner

---

[1]) Allerede Schinkel havde haft en lignende Idé ved Udkastet til Berliner-Skuespilhuset. Som bekendt blev den ikke realiseret. Sempers Plan til et Wagner-Theater i München var grundet paa samme Idé, der nu altsaa er virkeliggjort i Prinsregenttheatret.

[2]) En Forløber for denne Idé var Grétry, og bl. a. havde ogsaa Goethe lejlighedsvis udtalt sig for den; men førend Bayreutherfestspilhuset byggedes, var den næppe forsøgt i Praksis nogetsteds, i alt Fald ikke i sin fulde Strænghed.

denne sin Digtning, den han havde færdig 1877 og forelæste for sine Venner i London. Kompositionen optog Wagner i fem Aar, hvilke tildels tilbragtes i Italien, og i Palermo afsluttedes Værket (Januar 1882). Allerede i Juli s. A. kunde det mærkelige Festspil føres frem i Bayreuther-Festspilhuset og der er dets Hjem stadigvæk, idet Opførelsen af dette Værk endnu er bevaret som Eneret for Bayreuth. — I disse Wagners sidste Leveaar ændredes noget hans Livsanskuelser, hvilket selvfølgelig kom til at afspejle sig i hans Kunst. Han var nu ikke mere en saa udpræget Schopenhauerianer, forsaavidt som han under de lykkeligere og mere harmoniske Livsvilkaar og paavirket af Grev Gobineaus Skrifter var kommet noget bort fra den absolute Pessimisme og hyldede en vis Genfødelses- (Regenerations) Lære med Forvisning om Udvikling og Fremskridt for Menneskeheden til lykkeligere Livsforhold. Iøvrig optoges Wagner i disse Aaringer af en stedse mere udpræget Dyrekærlighed, der navnlig gav sig Udslag i hans ivrige Kamp mod Vivisektionon og derhos af Iver for Vegeterianismen. I Forbindelse med Regenerationslæren stod hans Drømme og Forhaabninger om „Verdensfreden“.


Fig. 201. Arkitekten Semper.

En Gentagelse af *Nibelungenringen* var planlagt til et følgende Aar, men Wagner skulde ikke opleve dette. Hans Sundhed havde aldrig været god; i lange Aar havde fortvivlede ydre Kaar tæret paa den, og selv efter at han nu var forskaanet for slige Bekymringer, var der nok af Ærgrelser og Kampe for hans store Livsmaal: Bayreutheridéens Virkeliggørelse, der ved Siden af et ihærdigt aldrig hvilende Arbejde kunde gøre det af med Resterne af hans Legemskraft. Fra Vinteren 1879 søgte han jævnlig til Italien for at vinde Styrke til fortsat Arbejde. Saaledes ogsaa i Vinteren 1882—83 til Venezia, efterat de femten glimrende *Parsifal*-Opførelser var afsluttede. Wagners Aand kunde dog stadig ikke unde sig den tilstrækkelige Hvile. Han skrev Artikler til *Bayreuther-Blätter* (der fra 1878 udgik som Maanedsskrift for Wagnerforeningens Medlemmer), foranstaltede en

Privatopførelse af hin Ungdomssymfoni, hvormed han debuterede i *Gewandhauskoncerterne* (og nedlagde dermed for stedse Taktstokken) samt beskæftigede sig med Planerne til de næste Festspil — da Døden overraskede ham mere pludselig, end man kunde have anet det. Gondolieren ventede just nedenfor Wagners Bolig, *Palazzo Vendramin*, forat føre Mesteren den sædvanlige Fart gennem Kanalerne, da Tjenestepigen, der vilde melde dette, fandt Wagner liggende bevidstløs i sin Stue — efter en kort, men smærtefuld Dødskamp opgav han Aanden. Det var den 13. Februar 1883. Wagners Lig førtes til Bayreuth og begravedes i *Wahnfrieds* Have.



Fig. 202. *Palazzo Vendramin.*

Richard Wagner havde selv den Tro, at han skulde blive halvfemsindstyve Aar gammel, og han udtalte i sin sidste Levetid ofte, at selv dette Spand af Tid ikke vilde tilstrække til at virkeliggøre alle hans Idéer. Hvilke disse Idéer vare, derom ved man intet sikkert. At han tumlede med Planer baade til et Musikdrama af buddhistisk Indhold og til musikæstetiske Skrifter, anses dog for givet. — Uagtet der nu intet blev af disse Planer, maa det siges, at Wagners Liv og Gærning ligger for os i en sjælden og harmonisk Afsluttethed. Og hans Skikkelse staar som en af de mærkeligste i Musikens Historie. Mærkelig dels ved sin Universalitet, der var større end nogen anden Tonekunstners, thi Wagner var jo ikke blot Musiker, men tillige Digter, æstetisk og filosofisk Skribent, Orkesterleder, Sceneinstruktør, ja Skuespiller. Og mærkelig ved sin forbavsende Udviklingsduelighed. Kun hos Beethoven kan paavises en lignende Udvikling, der lader en absolut Forskel bestaa mellem de første og de sidste Værker. Mellem et Blad af *Rienzi*partituret og et af *Tristan og Isolde* eller *Parsifal* er der ikke blot en musikalsk teknisk Forskel (og det uagtet visse melodiske og harmoniske

Vendinger kan eftervises gennem en Del af Wagners Produktion), men de er Udtryk for et helt andet Aandsindhold, for et helt forskelligt Sjæleliv og Livssyn.

Det er ikke mindst denne mægtige Udvikling, der interesserer ved Wagners Livsgærning. Men hvor højt han end svang sig op over sin Samtids Kunst, og hvor selvstændig og original han end fremtræder i sine senere Værker, bør man derfor ikke glemme, at han — ganske naturlig og ligesom Beethoven f. Eks. gjorde det — begyndte sin Udvikling paa Grundlag af, hvad Forgængerne havde ydet. Han var ikke revolutionær for Revolutionens Skyld, men fordi hans Skarpsind, hans Genis Fylde og hans voksende Idealisme tvang ham til at søge bort fra de hidtil betraadte og udtraadte Veje. Det er let at genkende Weber, Auber, Marschner, Meyerbeer i hans tidligste Arbejder og end ikke i de Operaer, hvori Revolutionen først fornemmes, er Forbillederne helt strøgne bort. Selv har Wagner endog gjort opmærksom paa, at han til en vis Grad skyldte Spontini Slutningsscenen af *Lohengrin's* første Akt. Men saa hurtigt og sikkert som Wagner skred frem ad den Bane, hans Energi og Geni havde afstukket, maatte det snart komme dertil, at han skrev Partiturer, i hvilke ikke én Side kunde være frembragt af nogen anden Komponist. Da blev det Sprog, han førte, hans eget i hele dets Klang som i hver enkelt Vending, i hver den mindste Nyance.



Fig. 203. Kejser Wilhelm og Wagner.

Man maa nu erindre, i hvilken Tid Wagner fremtraadte, og under hvilke gunstige Forhold — trods al ydre og forbigaaende Modstand — hans Kunst udfoldede sig. Han kom som en historisk Nødvendighed. Der herskede Øde og Tomhed paa de fleste Felter i Musikens Verden. Det eneste Lysglimt var Leipzigerskolens Bestræbelser for at genoplive Bachs, Beethovens og Schuberts Kunst, Bestræbelser, der falder i Wagners Ungdom, som han selv greb ind i med sejrrig Haand ved sin *Niende Symfonis* Opførelse, men som endnu langt fra havde vundet Indgang i det store tyske Publikum,

der dyrkede Virtuoserne og Kapelmestermusiken. Men ialtfald paa Operamusikens Omraade var intet Lys at spore. Den romantiske Opera var efterhaanden gledet ud i fade borgerlige Sangspil eller i duelige, men indholdsfattige Kapelmesterarbejder. Den tyske Opera slæbte sig langs Jorden. Den savnede alt Opsving, al befriende Storhed, og den tilfredsstillede end ikke sit eget hjemlige Publikum, der foretrak de italienske Operaer eller franske Sangspil og senere den franske historiske Opera — hvilke næsten overalt var en fast Bestanddel af Operarepertoiret: Den italienske Opera med dens Sangerkultus, der nu atter stod paa samme Standpunkt som i det 18. Aarhundredes Slutning, da Folk kun mødte i Theatret for at høre den eller den Sanger i den eller den Arie og forøvrig konverserede, kurtiserede og trakterede hinanden i Logerne. — Den store franske Opera med dens hule traditionelle Pomp eller den Meyerbeerske „historiske“ Opera med dens tomme Jagen efter „Virkninger uden Aarsag“. Ene den franske *opéra-comique* bevarede noget ejendommeligt og nationalt, men Aubers senere Værker og Ad. Adams Frembringelser havde rigtignok i disse sidste Tider bragt den ned paa et ret tarveligt Niveau. Operaen skreg da efter en Reformator, og et Held var det, at den Kunstner, der skulde blive det, var et saa alsidigt og rigt Geni. Der trængtes til ham ligesaa meget som i Glucks Dage, og han formaaede at udrette mere end Gluck. Han ævnede ikke blot at bryde Sangerdyrkelsen, at blotte Hulheden i den historiske Operas Pathos, ikke blot at fremtvinge Erkendelse af Tekstens (Digtningens) selvstændige Betydning i det sammensatte Kunstværk, som Operaen er, men han ævnede at skabe en hel ny Form for Operaen, et virkeligt Musikdrama.

Og endnu fra en anden Side set kom Wagner i det historisk set gunstigste Øjeblik. Netop nu var de musikalske Udtryksmidler naaet til en saadan Fuldkommenhed — gennem Instrumentalisternes fremskridende Virksomhed: Beethovens, Webers, Berlioz' — at der laa beredt for Wagner et Materiale, som føjede sig let i hans Hænder, som lod sig yderligere bearbejde og udvide, og som endelig ikke var det i dybere Forstand musikelskende Publikum helt fremmed. Til sin sjældne Udtryksrigdom og -skarphed vilde Wagner højst usandsynligt være naaet uden det saaledes forudgaaende Arbejde.

Som enhver stor Kunstner er Wagner et tro Udslag af sin Tids aandelige Liv og Rørelser. Ja, hans livfulde Aand lod sig ikke

blot passivt eller indirekte paavirke deraf, den tog aktiv Del deri med en saadan Fart og Begejstring, at de samtidige aandelige Bevægelser stadig kan eftervises i Wagners Livs- og Kunstanskuelser som i hans Frembringelser. Men som hos ethvert betydeligt Menneske var der en stadig Vekselvirkning mellem Tidsaanden og hans Personlighed og Livsførelse. For ret at vinde Forstaaelse af hans kunstneriske Gærning er det da nødvendigt at gøre sig fortrolig med hans Kunstnerpersonligheds Ejendommeligheder og med hans vekslende Livskaars Betydning. De store Linjer i hans Liv er meddelt i det foregaaende tilligemed en Del Træk af hans indre Udvikling. Et mere samlet Billede af hans Personlighed og Karakter skal imidlertid gives her.

— — —

Wagners ydre Personlighed beherskedes ganske af hans mægtige Hoved. Han var nærmest under Middelhøjde og ret spinkelt bygget, men Hovedet var ejendommeligt ved en høj og bred Tænkerpande og ved et fremskudt Underansigt, hvori Reformatorens sejge Trods prægedes. Hans Blik var tindrende af Liv og Skarpsind, men samtidig fuldt af lyseblaa Menneskekærlighed. Hans frodige Tankeliv og den næsten uafbrudte Modgang havde aflagret dybe Furer i hans Træk, men Bitterhed læstes sjældent i hans Ansigt. Han kunde blive ubændig hidsig og hensynsløs fordømmende i sine Udtalelser om Modstandere eller om dem, hvis Stræben han ikke kunde eller vilde anerkende, eller han kunde være overlegen humoristisk i sin Spot, uretfærdig vel ogsaa en Gang imellem, men lavsindet var han aldrig. Om Kunsten talte han i en ofte rentud ekstatisk Begejstring, om sine egne Værker med stolt Selvtillid, omend ogsaa med mærkelig Objektivitet. Men naar Talen ikke mere var om Kunsten, naar Partituret lukkedes, da blev han som et glad, ja kaadt Barn. Da var han fuld af indtagende Spøg, lavede alle Slags Vitser ofte af den sletteste Art, morede sig — ligesaa barnligt som Beethoven — med Ordfordrejninger, Navnevridninger, barokke Titulaturer, hvorom mange af hans Breve og talrige Anekdoter vidner.

Man har ofte kaldt Wagner Dekadent (Nietzsche[1]), Nordau o. a.)

[1]) I Luzern besøgte Friederich Nietzsche første Gang Wagner. Betragtninger over det mærkelige Forhold mellem disse to Mænd henhører i Virkeligheden langt snarere i en Fremstilling af Nietzsches end af Wagners Liv. Ti det skal vanskeligt kunne paavises, at Nietzsche i nogen Henseende har



RICHARD WAGNER.

— Efter Skitse af Franz v. Lenbach —

og ment dermed at føre et vægtigt Slag mod ham. Man kan forsaavidt have Ret deri, som hans fysiske Tilstand til en vis Grad var dekadent. Han var stedse saare nervøs. Aldrig var han i Ro: allerede det tørre politimæssige Stikbrev, der udgik 1849, betegner ham som „rask og hurtig i Bevægelse og Tale“; under Samtaler, som han yndede at gøre til Monologer, var han i rastløs Bevægelse op og ned ad Gulvet. Ved Maaltiderne undte han sig knap Stunder til at tygge Maden — naar han da overhovedet huskede Maaltiderne, thi hans Optagethed var undertiden saa stor, at han glemte dem, og den Afbrydelse, de voldte, var ham en Plage, der atter formørkede mangen Time for hans første Hustru. Wagner led derhos fra sin tidlige Ungdom af en Ansigtsrosen, der aldrig forlod ham og som til Tider — og ofte med korte Mellemrum — pinte ham, saaledes at han lukkede sig bort fra alt Menneskesamkvem. Og det meste af sit Liv plagedes han af en Underlivssvag-

grebet dybere ind i Wagners Liv eller paa noget Punkt har paavirket ham, medens det Omvendte i høj Grad har været Tilfældet. Alligevel indeholder Wagnerlitteraturen i Tyskland paa Grund af den ubændige Dyrkelse dersteds af Nietzsche talrige Skrifter og lange Afhandlinger om dette Forhold. Og navnlig efter Nietzsches barnagtig-hidsige Pamflet mod Wagner: *der Fall Wagner*, er den berømte Filosof i høj Grad taget under Armene af alle Wagnermodstandere, der i ham endelig fik en Forbundsfælle med et virkeligt Navn. Et kuriøst, men lidet opmuntrende Faktum er det ogsaa, at det eneste Skrift af den mægtige Wagnerlitteratur, der er indført paa *dansk* Bogmarked (i Oversættelse af Fritz Bendix, der rigtignok tildels tager Afstand fra det), netop er dette Stridsskrift.

I Virkeligheden er det forstaaeligt, at Wagner, der, da Nietzsche kom til ham, havde skrevet de fleste af sine Musikdramaer og større theoretiske Skrifter, ikke kunde paavirkes af ham, men kun se en prægtig Kampfælle i den unge begejstrede og højtbegavede filologiske Professor, der under mægtig Indflydelse af wagnerske Kunstidéer skrev særlig sin *Geburt der Tragedie* og *Wagner in Bayreuth*, og ligesaa forstaaelig er det, at Nietzsche maatte skille sig fra Wagner igen, han, der levede sværmerisk for Idéen og foragtede dens Virkeliggørelse (i Bayreuth), han, der ganske modsat Wagner, var gudløs, haanede Medlidenhedsfølelsen, beundrede det 18. Aarhundredes Aandsklarhed i Frankrig og i Grunden spottede alt „Tysk“. Bruddet maatte komme, og det kom voldsomt paa Grund af Nietzsches spirende Sindssyge; hans oprevne Nerver taalte ikke mere de betagende Indtryk af Wagners Musik, ja, han ræddedes maaske rent fysisk derfor. Med lidt Bitterhed lod Wagner da Nietzsche glide ud af sit Liv, men Nietzsche vedblev, ligesaa længe hans Aand var nogenlunde klar, at være som besat af Wagner. Endnu 1888 — længe efter den hæftige Fornægtelse af Wagner og efter dennes Død — roser Nietzsche sig særlig af at have været Wagners Ven (jfr. Georg Brandes samlede Skrifter Bd. VII, pag. 647 ff.).

hed. der ødelagde hans Fordøjelse, som tilsidst forvoldte den Hjertesygdom, der blev Aarsag til hans Død, og som nedtrykte hans Sind saaledes, at han mod sin dybeste Natur blev hypokonder og uomgængelig[1]). — Men hvis disse fysiske Forhold viser et dekadent Billed, hvor meget mere maa man da ikke beundre den ubøjelige Aandskraft, hvormed Wagner, paa alt andet end dekadent Vis, svang sig op over Legemets Skrøbelighed til en mægtig og sund kunstnerisk Gærning[2]).



Fig. 204. Wagner som Instruktør i Bayreuth (Skitse af Ad. Menzel)

En aldrig svækket Virketrang, en sjælden Selvtillid og en uangribelig Sangvinitet frigjorde Wagner fra hans legemlige Lidelser, ligesom den bar ham over den Modgang, hans Liv til Stadighed var fuldt af. Kun rent momentvis tabte han ganske Modet, men som Reaktion efter en saadan Periode fulgte der ofte en des ivrigere Arbejdstrang. Selv under saa fortvivlede Forhold som de, der betegnes med Penzinger-Opholdet, var han beskæftiget med sit eneste komiske Musikdrama, og saasnart lidt blidere Luftninge blæste, svulmede han af Haabefuldhed og Lykkefølelse, og talløse Planer fik blomstrende Liv.

Disse Karaktertræk staar atter i Forbindelse med hans forbavsende rige og levende Fantasi. Altid var han beredt og i Stand til at leve sig ind i en anden Verden og i

[1]) Selve Hviletiderne var Wagner en Plage. I et Brev (fra Zürich) til Uhlig hedder det: „De værste Tider for mig er dem, i hvilke jeg skal hvile mig og adsprede mig — — da bliver jeg først rigtig va'r, hvorledes det staar til med mig. Saalænge jeg arbejder, kan jeg *narre mig selv*, naar jeg skal hvile ud, kan jeg ikke skuffe mig længere, og da er jeg ligefrem skrækkelig elendig."

[2]) Jfr. Goethes Ord til Eckermann: Det er utroligt, hvor meget Aanden formaar til Legemets Opholdelse. Jeg lider ofte af Underlivsbesværligheder, men den aandelige Vilje og Kraften i de øvre Legemsdele holder mig i Gang. Aanden maa kun ikke give efter for Legemet!

andre Sjælstilstande — i den Grad, at det undertiden var ham vanskelig at holde Rede paa sine egne — og hans Fantasi var billedskabende i en uendelig Mangfoldighed.

Med denne Fantasi, der i hvert Fald som billedskabende var rigere end nogen anden Musikers, syntes han allerede forudbestemt til at blive Dramatiker. Og hele hans Naturel stræbte ogsaa hen derimod. Førend han blev Musiker, skrev han endnu som Dreng omfattende Dramaer, og han var selv lidenskabelig Instruktør ved Opførelsen deraf; han havde som Weber levet i Forbindelse med Scenen hele sin Barndom og, straks da han havde valgt Musikerkaldet, lokkede Theatret ham og da faldt det ham end ikke ind andet end, at han skulde være sin egen Digter, som han blev det hele sit Liv. Og stedse blev Dramaet mere og mere for ham Kærnen i al Kunst, derom kredsede hans Tanker, dets Reform var Genstand for hans Digten og Tragten, for hans Musiceren og for hans Skriverier, og i det dramatiske *Gesammtkunstwerk*, hvori alle Kunster skulde forenes og gaa op, saa han Blomsten af al Kunst. Men ikke nok hermed: Wagner besad personlige dramatiske Ævner; med glimrende Virkning foredrog han, trods Stemmens Ubetydelighed, baade Wotans, Tristans og Beckmessers Partier; for hans Venner stod hans Oplæsning af hans Musikdramaer som uforglemmelige ved den Skønhed og gribende Magt, han lagde deri. Devrient mindedes med Varme hans Mindetale over Weber, ikke blot for Indholdets, men ogsaa for det fuldendt kunstneriske Foredrags Skyld. Det var en Nydelse at høre ham recitere Shakespeare — hans Yndlingsdigter — og han var en uforlignelig Sceneinstruktør, der ævnede at spille Rollen fuldt anskuelig for de Agerende og som navnlig skal have brilleret i humoristiske Partier, Mime eller Beckmesser, hvis store mimiske Scene i 3. Akt Wagner skal have spillet saaledes, at „selv besindige Dommere har paastaaet, at de aldrig har set en mere fuldendt Skuespil-Ydelse.“

Den dramatiske Fantasi er da Hovednerven i Wagners Begavelse. Men til Virkeliggørelse af denne Fantasis Drømme og Bestræbelser medbragte han en ubøjelig Vilje og en næsten fanatisk kunstnerisk Idealisme — hvortil Sidestykke atter kun kan findes hos en Mester som Beethoven. — Hele sit Liv igennem var Wagner optaget af en Kamp for sine Idéer, der undertiden syntes fuldkommen haabløs, altid havde han sine ideale Maal for Øje, frygtløst kæmpede han, hensynsløst vel ogsaa mangen Gang, men ingensinde faldt det ham ind at slaa af paa Kravene til sig selv eller paa Maalet, han

stræbte mod. Det havde været ham den letteste Sag — endnu efterat han havde skrevet *Lohengrin* — at følge sin Hustrus Raad og „skrive for *Galleriet*“; han vilde hurtig være blevet en skattet og velhonoreret Komponist, og han vilde ingenlunde være blevet regnet blandt de ringe; men det faldt ham ikke ind at gøre det. Intet kuede hans Vilje, intet fristede ham bort fra den ideale Bane[1]).

Det bør nu her fremhæves, at ikke blot Energien og Selvtilliden hjalp Wagner til at virkeliggøre de fantastiske Idealer; ogsaa hans ikke mindst for en Datidens Musiker overraskende Fylde af Viden, Indsigt og Kultur (historisk, mytisk, filologisk og filosofisk) bidrog mægtig til at fremme hans Værk. Men mærkelig er det at iagttage, at langt fra at begrænse Fantasiens Virken synes den stigende Indsigt og Viden at inspirere ham yderligere og at drive Fantasien højere og højere op. Saaledes forklares ogsaa, at Wagner i hvert nyt Værk satte sig en hel ny Opgave og det af stedse voksende Betydningsfuldhed.

Hvilke var nu Maalene for Wagners saa genialt og bevidst førte Livsgærning? Det var dels en Reform af den traditionelle „Opera“, dels en idealistisk Stræben efter at give sit Folk (ɔ: alle germanske Stammer) store løftende og befriende dramatiske Skildringer, hvortil hans Fantasi inspireredes af dets Sagaer og Heltedigte og som gengav almenmenneskelige Følelser og Tanker om Livet og dets Færden, og om Døden saaledes, som de afspejlede sig i Mesterens egen Sjæl.

Om Idéerne og Principerne i Wagners Reformbestræbelser har vi foran meddelt det væsentligste. Hvad Wagner her har villet og

[1]) Det fortjæner herved at tilføjes, at selv da Wagner mere og mere naaede sine Maal, var det ham ene om Kunsten at gøre. Han forlangte ingen blind og uforstaaende Beundring, men haabede paa en medfølende og kærlighedsfuld Tilslutning Under dette Synspunkt var det, at han skattede Kong Ludvigs Interesse saa højt; Kongens Tilbud om Ordner og Titler afslog han derimod ganske. Et vist Velvære, maaske endog Luksus, holdt Wagner da af at omgive sig med — men dels er Rygterne herom fulde af Overdrivelser — Herm. Zumpe, der i fire Aar daglig var sammen med Wagner, har (som han fortalte Forf.) aldrig set noget, der kunde kaldes Luksus hverken i Wagners Klædedragt, daglige Livsførelse eller Hjem — dels maatte denne Kunstner, der i Aartier igennem havde lidt Afsavn frivilligt og af ideale Grunde, vel, naar han naaede frem, have Lov at tilfredsstille en kunstnerisk og menneskelig Trang til at omgive sig med en vis Skønhed og Behagelighed. — Fink forklarer iøvrig ret naturlig Wagners ofte omtalte Forkærlighed for Silkeslaabrokker og silkeforede Klæder ud fra, at de virkede heldigt paa hans Nerver og Hudsygdom.

virkelig ført igennem, maa regnes med blandt det Værdifuldeste, der er udrettet i Musikens Historie. Han har brudt den Operas Magt, der i alle sine Former var fjærnet fra dens Ophavsmænds og Reformatorers Idealer og som fremviste en løs og udvendig Forbindelse mellem Tekst og Musik og en fuldstændig Underordnelse af den første. I det korte Spand af Aar, der er hengaaet siden Wagners Reform vandt Anerkendelse, lader sig da allerede en paafaldende Stigning i Operateksternes poetiske Indhold og dramatiske Uddybning og Opbygning paapege, og samtidig er den gamle Operatype med de skematiske Librettoer, hvori Arier og kombinerede Nummere stak tomt og dumt frem i Recitativernes eller Dialogens Rækker, omtrent døet ud.

Forsaavidt Wagners Reformidéer stilede mod Skabelsen af et *Gesammtkunstwerk*, maa man derimod stille sig noget mere tvivlende overfor deres Virkeliggørelse. Hverken æsthetisk eller praktisk — man tænke paa, i hvor ringe Grad Wagner trods al sin Ihærdighed og al sin Logik har formaaet at udvirke en Omændring af vore Operatheatre — er det ret vel tænkeligt, at alle Kunstarter skulde kunne og ville underordne sig Idealet: Musikdramaet. At noget saadant er tilstræbt og væsentlig naaet i Bayreuth, staar som et opløftende Vidnesbyrd om, at Idealer endnu i vore Dage til en vis Grad kan blive til Virkelighed — men til den Omvæltning i vore Theaterforhold, som Bayreuthertankens almindelige Udbredelse vilde betyde, er hidtil lidet sporet, og man har Lov at tvivle om, at den vil følge. Æsthetisk set kan man heller ikke ret vel se det som andet end en skøn Fanatisme, naar Wagner vil gøre en Forening af Kunstarterne til Princip og saaledes indirekte nægte deres berettigede Fortsættelse som selvstændige Kunster. Den frit virkende Instrumentalmusik og Digtekunst har endnu ikke sagt deres sidste Ord, hvor højt Wagner end er naaet ved deres Forening i Musikdramaet[1]). Og psykologisk umulig maa det synes, at alle Kunstarter skulde kunne komme til *lige* Ret i et „Gesammtkunstværk", idet Sanserne ikke kan tænkes at kunne optage dem alle paa samme Tid med samme Styrke og Modtagelighed. —

Med hvert nyt Værk har Wagner — som anført — sat sig en ny og betydningsfuld Opgave. I den foranstaaende Livsskildring er

[1]) Det er foran pag. 317 omtalt, at Beethovens *Niende Symfoni* ingenlunde kan siges at afgive det Vidnesbyrd, som Wagner deri saa, om at Mesteren betragtede Instrumentalmusikens selvstændige Mission som endt.

dvælet ved Ungdommen og den første Manddoms Arbejder, ved deres aandelige Indhold og Betydning for Wagner og ved deres Udtryksmaade. Her skal kortelig omtales hans senere Værker, der ganske er Udslag af hans Reformidéer.

Det af disse, der fremkom først, var *Tristan og Isolde.* Denne Handling i tre Akter — uden megen udvortes „Handling“ — blev forholdsvis hurtig skrevet midt under Arbejdet paa *Nibelungenring* under den aandelig stærkeste Bevægelse. Den blev det mest intime og mest selvraadige af Wagners Musikdramaer — og derfor de ivrigste Wagnerdyrkeres Evangelium. I Zürich var Wagner blevet lidenskabelig indtaget i Mathilde Wesendonk, til hvis Digte han komponerede Melodier bl. a. til det som Forstudie til *Tristan* betegnede *Im Treibhaus*[1]); der bestod et inderligt Venskabsforhold mellem dem, men Wagner, der ogsaa var hendes Mands Ven og derhos selv bundet til en uforstaaende og skinsyg Hustru, følte sin Kærlighed som smærtedrukken og haabløs. Ond Sladder tvang ham endog til pludselig at forlade Zürich og tage Ophold i Venezia, hvor, som meddelt, anden Akt af *Tristan* fuldførtes. Men samtidig med denne personlige Oplevelse var Wagner, som vi ogsaa har set det, kommet under en direkte Paavirkning af Schopenhauers verdensfornægtende Filosofi. Det er i saadant Lys, at *Tristan*-Digtningen maa ses, med dens umættelig søde Længsel mod Nattens og Dødens Hemmeligheder, bort fra Livet med dets Onde, Bedrageriske, Adskillende, og samtidig dens brændende Trang til at tømme til Bunden al den Sødme, som Livet gennem Kærligheden og dens Lidenskab kan give. Disse Stemninger er gengivet i et musikalsk Sprog, som præges af en blid, vigende Resignation og en hæftig higende Længsel og Hengivelsestrang. Saaledes uddybede Wagner Middelalderens Digt om *Tristan og Isolde.*

Men den samme Dødstanke, der spores overalt i Wagners Digtning som Udtryk for den utilfredsstillede Kæmpen og Striden med Tilintetgørelsen, og derigennem Forløsningen, som Maal — den samme Tanke lagde Wagner ogsaa efterhaanden ind i sin pompøse Bearbejdelse af *Nibelungen*digtet og dets Forbilleder i de nordiske Sagn. Oprindelig laa ikke saadanne Idéer i *Siegfrieds Tod* og de Udvidelser, som denne første Nibelungenspire efterhaanden blev Genstand for. Oprindelig var *Nibelungenring* Udtryk for Wagners sociale og

[1]) *Traüme* instrumenterede Wagner for mindre Orkester og lod saaledes Sangen udføre, som Morgenhilsen paa Fru Wesendonks Fødselsdag.

filosofiske Anskuelser i Tiden omkring og efter 1849. Rhinguldet var Symbol paa den lave, industrielle, pengebegærlige og pengetrællende Verden, Alberichs Forbandelse af Rhinguldet var saa at sige Wagners Selvoplevelse[1]), og Afslutningen var den optimistiske Drøm om Fremtidslykke for bedre Mennesker i en bedre Verden. I

Fig. 205. Af Wagners Haandskrift til *Siegfrieds Tod.*

den Skikkelse, hvori vi nu kender *Nibelungenring* — med talrige Ændringer navnlig i Wotans og Brünhildes Skikkelser —, betegner Rhinguldet vel noget lignende, men det er som Symbol dybere set; det er det Schopenhauerske: *Vilje til Livet.* Om dette Symbol paa Livsnydelse og Herskermagt staar en frygtelig, hidsig og oprivende

[1]) I et Brev til Liszt hedder det: *Rheingold* er færdig . . . med sandt Fortvivlelsesraseri har jeg fortsat og sluttet. Ak, ogsaa mig omspændte Guldets Forbandelse. Jeg tænker mig, at min Musik er frygtelig!

Kamp. Men Forbandelser klæber ved Ringen. Drab efter Drab følger dens skiftende Bane og den, der besidder den, maa forsage Kærligheden. I Rækken af disse Dramaer har Wagner gennemgaaende med stor Skarpsind. Kyndighed og genial Fantasi, undertiden dog noget søgt og spekulativt, benyttet eller frit omdigtet og kombineret det overleverede digteriske og mytiske Stof. Og han har ævnet at frembringe en beundringsværdig dramatisk Stigning i disse fire Dramaer, der staar som en mægtig Firesats-Symfoni: *Rheingold* som Indledning — *Walküre* som Adagio — *Siegfried* som Scherzo og *Götterdämmerung* som den ophøjede Afslutning, i hvilken Brünhilde i dybeste Kærlighedsnød giver sig selv Døden paa sin Elskedes Baal og bringer Verden og Guderne Forløsning ved at tilbagegive Rhindøtrene Ringen. Denne frivillige Fornægtelse af Viljen til Livet fører *Götterdämmerung* (*Ragnarok*, Livsmagternes Formørkelse) med sig.

Det er umuligt her at komme ind paa den Rigdom af Idéer, Tanker, Stemninger og dramatiske Virkninger, der rummes i denne storslaaede Trilogi, hvis Digtnings Betydelighed ogsaa betegnes derved, at Litteraturhistorikerne har maattet medtage den i deres Fremstilling af den tyske Litteratur. Uden nærmere Detailleren maa dog her henpeges paa den aandfulde Maade, paa hvilken Wagner i Skildringen af *Siegfried* har optaget Momenter af Æventyret om Svenden, der drog ud for at lære Frygt at kende[1]), paa den geniale og dristige Maade, hvorpaa i *Rheingold* Stoffet er sammensmeltet af Eddaernes og Völsungesagaens Beretninger om forskellige uafhængige Begivenheder, og paa den dybsindige Udnyttelse af Wotanskikkelsen, der nu staar som Trilogiens Midtpunkt, medens Guden oprindelig kun indtog en tilbagetrukken Stilling. Selv i *Götterdämmerung*, hvor Wotan ikke mere optræder direkte, føles hans store Skikkelse bag Handlingen (jfr. Waltrautes Sendelse og Brünhildes sidste Scene). Men i Beundringen for dette Musikdrama bør og kan man ikke overse, at Wagner sikkert for ofte lader sig forlede til — hvad Gjellerup kalder „hans Skødesynd“ — abstrakte metafysiske og altfor vidtløftige Betragtninger, der ikke blot skader den dramatiske Udvikling, men ogsaa staar uvirkeligt og uharmonisk til det sagamæssige Stof. Imidlertid bærer Wagners ejendommelige Teknik oftest over disse Scener, ja kan forlene dem med et betydeligt musikalsk Værd, og det skal være en kyndig og fintfølende Kunstner, hvis

[1]) Jfr. *Siegfried* 3. Akt 2. Afdl.: Im Schlafe liegt eine Frau, *die hat mir das Fürchten gelernt.*

Haand drister sig til at skære bort. Thi saadanne brutale Spring som de, der undertiden gøres og som f. Eks. lader Wotanskikkelsen,

Fig. 206. Wagners Nodeskrift (af *Mestersanger*-Partituret).

hvilken Wagner altsaa med særlig Bevidsthed og Omhu indarbejdede i sin Digtning, ganske forviskes, kan fra intet Synspunkt undskyldes.

Med *Mestersangerne* vender Wagner sig til en hel anden Verden; han fører et helt andet Sprog, digterisk og musikalsk. Den aandelige Forbindelse, der kan paavises i Wagners Livsværk, for-

nægter sig imidlertid heller ikke her. Dels er *Mestersangerne* det det komiske Sidestykke til *Sangerkrigen paa Wartburg*, dels møder vi atter de samme livsfornægtende Tanker som i *Tristan* og *Nibelungenring* hos *Hans Sachs*, der meget karakteristisk, i den nu kendte Skikkelse med Sachs' Syn paa Verdens Forfængelighed (den betydningsfulde *Wahn*-Monolog i 3. Akt) og hans blide Resignation overfor Eva, er en senere Omdigtning væsentlig forskellig fra, hvad der rummedes i det oprindelige Udkast. Men denne samme Hans Sachs optræder ogsaa i sin milde Menneskekærlighed som den, der beskytter Walther Stolzings unge Elskov og unge naturkraftige Kunst. Han er den eneste, der med Sympathi hører paa Walther, naar denne i ungdommelig Trods og Begejstring synger op mod hele Lavet; og det usigelig skønne ved denne Digtning er just den overlegne Harmoni, hvormed Wagner ved Siden af sin Spot over den stivnede dogmatiske Kunst og de nøgterne indbildske Smagsdommere[1]) lader Hans Sachs træde formildende mellem den nye Kunst, som han aabner Armene for, og den overleverede Kunst, som han kræver Agtelse for (*Verachtet mir die Meister nicht*). Den sidste Halvdel af tredje Akt, *Mestersangernes* Slutning, er en af de skønneste og pompøseste Apotheoser til Kunsten, og over hele Digtningen hviler en uforlignelig Stemning af tysk Middelalder, hvortil den i og for sig lidt barnlige Humor — ejendommelig for Wagners Naturel — staar nydeligt i sin Naivetet.

Ved flere Traade er *Parsifal* endelig knyttet til Wagners foregaaende Værker, til *Lohengrin* og til *Nibelungenring* (Siegfried-Skikkelsen)[2]). *Parsifal* er den aldrende Mesters afklarede Livsopgør. Den bærende Idé deri er Medlidenhed. Det er mere end sandsynlig, at kristelige Idéer har paavirket Wagner til denne Digtning — af den Grund har det frastødt de rene hedenske Skønhedsdyrkere og samtidig som „Teaterstykke“, hvori den hellige Nadvere fremvises, forarget de Ortodokse. Ortodoks er Wagner nemlig ikke i dette sit Værk saalidt som nogetsteds, og det er ligesaa meget buddhistiske som kristelige Idéer, der har foresvævet ham ved dets Undfangelse. De bevægende Idéer i *Parsifal* er ikke heller meget

[1]) Wagner benævnede selv for Spøg Beckmesser: Hanslick, da han de første Gange læste Digtet i Vennekredse.

[2]) Oprindelig ogsaa til *Tristan og Isolde*, idet det første Udkast indeholdt en Scene i sidste Akt, hvori Parsifal aabenbarede sig for den dødssyge Tristan og da netop som Udtryk for den fuldstændige Frigjorthed for Livsbegæret.

forskellige fra dem, der bærer Wagners tidligere Værker: den hæftige Higen efter jordisk Magt og sanselig Lyst stillet overfor — og her tilsidst ydmygt vigende for — en forklaret, overjordisk, usanselig og medlidenhedsfuld Magt. Og ligesom man i Kundrys Skikkelse kan se et Udtryk for Viljen til Livet, Begæret, der aldrig finder Hvile, saaledes staar *Parsifal* som den endelige Besejrer af Livsvilje og Begær. Men et udtrykkeligt — almenmenneskeligt, ikke dogmatisk — religiøst Moment er ganske vist her mere fremtrædende end i noget hidtidigt Værk, og hele Stilen, der er mærkelig beslægtet med en vis Bevægelse i samtidig Billedkunst (Puvis de Chavannes, de engelske Prærafaellitter — jvfr. i *Parsifal* den fremtrædende Anvendelse af stiliserede Gestus og Scenebilleder) og som i Forbindelse med en egen ekstatisk Tone og sublim Fantasifuldhed giver *Parsifal* en særlig og ejendommelig Plads i Wagners Værker, selvom dette Festspil rigtignok (som i og for sig naturligt er) paa enkelte Punkter lader mærke nogen Aftagen i den aldrende Mesters Skaberkraft. —

I hver af disse Wagners Digtninge er Sprog og Stil forskellig, nøje afpasset efter det forskellig valgte Stof. Og det er ikke det mindst Egenartede ved Wagners skabende Gærning, at „hvert Værk saaledes udhamrer sig sit Sprog efter sin egen indre Trang og Fordring.“

I *Tristan og Isolde* taler Wagner et ejendommelig vagt sværmerisk Sprog i stadig flydende Bevægelse og stadig Grebethed, der undertiden glider ud i ægte romantisk Legen med Ordene, undertiden lysner af voldsom stakaandet Lidenskabelighed: „en Elskovs Dityrambe“. — I *Nibelungenring* er Sproget fast og tæt, lutter korte Sætninger; Enderimet er banlyst og istedenfor traadt det Eddaagtige Bogstavrim, der kun giver Prægnans, ingen blødagtig Ørenslyst. Forat fremkalde Harmoni mellem Digt og Musik, forat give Værket en kraftig Tidsfarve er med stor Flid og Kundskab gamle eller sjældne tyske eller nordiske Ord gravet frem og udnyttede (*freislich, zullen, Sudel, Minne, Friedel* osv., osv.), ligesom Trilogiens sjældne Naturfriskhed har givet Anledning til en dristig Brug af selvopfundne Ord til Efterlignelse af Naturlyde (*Hojotoho, Wagelaweia*). — I *Mestersangerne* gammeltyske rimede, lidt omstændelige Knittelvers og i *Parsifal* endelig et eget mystisk Rimsprog, snart naivt, snart daarende og legende, snart profetisk ophøjet. —

Ligesom denne Sprogets Vekslen, der her lige har kunnet antydes, saaledes veksler ogsaa Wagners Musik efter det forskellige Stof.

Her er hidtil ikke særskilt talt om Musiken i Wagners Dramaer. Simpelthen fordi den paa en ganske anden Maade end hos Forgængerne er nøje knyttet til Digtningen og kun kan forstaas udfra Kendskabet dertil. Musik og Digt er undfanget samtidig i Wagners dramatiske Fantasi, og dette har givet en Dybde, Sandhed og Anskuelighed i det musikalske Udtryk, som ingen dramatisk Musiker hidtil kunde opnaa. At Wagner nu først og fremmest var Musiker, derom hersker ikke længere Tvivl. Hans Digtninge bør ikke betragtes som Digtninge i og for sig (og kun en enkelt, *Mestersangerne*, kan fuldstændig taale at ses saaledes), men maa opfattes som bestemte til at udfyldes ved Musiken for derigennem at naa deres fulde Betydning og Udfoldelse.

Wagner glemte ingensinde — som Gluck selv paastod at gøre det — at han var Musiker. Og han var en langt mere rig, mangfoldig, fantasifuld og kyndig Musiker, end Gluck var det. Han var ikke et saadant ubegribeligt, meningsløst Musikfænomen, som ikke mindst hans Modstandere gærne vilde fremstille det. Tværtimod, han stod i nøjeste Forbindelse med de forudgangne Musikere, uden Beethoven, Weber, Berlioz kunde Rich. Wagner saaledes ikke ret vel tænkes, som den Komponist, vi nu kender. Men Wagners Geni var saa stort anlagt, saa dristigt, saa dybt følende og søgende og dertil saa selvraadigt, at hans Musik maatte faa et imponerende Præg af noget nyt og fremmedartet. Han skabte ikke blot ad Tankens og Erfaringens Vej et Musikdrama, der syntes at virkeliggøre Florentinernes og Glucks Idealer, men han naaede en musikalsk-dramatisk Udtryksfuldhed, der ved sin Storstilethed, Fantasi og Lidenskab fik indgribende Betydning for al moderne Musik, ogsaa den rent instrumentale. Paa alle Punkter satte Rich. Wagner saaledes store Værdier ind i Tonekunsten.

Allerede Wagners musikalske Teknik viser iøjnespringende Ejendommeligheder og Nyvindinger for den dramatiske Musik. Hvad derom antydningsvis er nævnt i det Foregaaende, skal her nærmere betragtes.

De væsentligste Særtræk ved denne Wagners Teknik er da Anvendelsen af de saakaldte *Ledemotiver*, den i Orkestret indførte „symfoniske Strøm“, der selvstændig i musikalsk Henseende, men dog paa det nøjeste knyttet til de Optrædendes Ord og Handlinger ledsager disse, medens — som en tredje Ejendommelighed — alle bestemt afsluttede Numre er bortkastede og den vise- eller ariebe-

stemte Melodik afløst af en fri „Talemelodi“, en bred karakterfuld Melodik, der er udsprunget af Digtets Ord og ikke mere har noget af det vokalt bravour- eller koncertmæssige i sig. Og hertil kommer endnu en aandfuld og malende Instrumentation, der, idet den optager det overleverede i sig, stolt skrider vidt forbi, hvad Forgængeren har ydet, og endelig en poetisk og dristig Harmonik, en frodig Kontrapunktik og en rigt pulserende Rytmik. — Man forskrækkedes over saa meget nyt, navnlig lod man sig daarlig forsone med Opløsningen af de traditionelle Former indenfor Operaen, og man talte om det Wagnerske Musikdramas Formløshed. I Virkeligheden har Wagner ogsaa i ren musikalsk Henseende med lykkelig Genialitet skabt en ny, mægtig og fast Form for Operaen, idet han sammenfatter til en sluttet Helhed det melodiske og andet musikalske Stof, som tidligere Operakomponister stillede Side om Side uden indre eller ydre Forbindelse i de skarpt begrænsede Numre, der hvert for sig udtømte hele sit musikalske Indhold.

Et betydningsfuldt Middel til at skabe denne Sluttethed var Anvendelsen af *Ledemotiverne*. Baade logisk og teknisk er dette Kunststykke blevet grundigt misforstaaet. Og dog var ikke heller dette noget absolut Nyt i den dramatiske Musik. De spredte Spor deraf i den ældre Opera synes for tilfældige og maaske ubevidste til at have Vægt; men ganske maalbevidst finder vi Ledemotivet anvendt hos Weber og hos Berlioz (i hans Instrumentalværker). Dog selv hos disse Komponister naar Ledemotiv-Tekniken langt fra den fine og aandrige Udnyttelse, den rige Kombineren som hos Wagner. Forgængernes Forsøg synes her kun famlende, undertiden næsten naive. — Ledemotivet er et i Reglen kort, udtryksfuldt og let fatteligt musikalsk Motiv af en vis stærk Oprindelighed og melodisk og rytmisk Kraft. Dette Motiv er ingenlunde, som man har sagt det, knyttet direkte til hver af de optrædende Personer, saa at det bebuder hans Ankomst og følger hans Ageren — „hænger ham ud af Munden som Sedlerne paa de gamle Alterbilleder“ — det er tværtimod kun undtagelsesvis saaledes knyttet til en enkelt Person; flere Personer i Dramaerne har tværtimod forskellige Ledemotiver, ti disse udtrykker nærmest Egenskaber ved de Optrædende eller betydningsfulde Sjælstilstande hos dem, eller afgørende og for dem ejendommelige Handlinger og Karaktertræk, eller endelig visse positive Forhold eller fremtrædende Begreber (mythologiske eller naturmæssige). Ved disse Ledemotiver har Wagner skabt sig en le-

vende talende Bund for de Optrin, der udvikler sig paa Scenen. Orkestrets Opgave bliver den dybt forstaaende, altid aarvaagne, sindrige og musikalsk opfindsomme Kombineren af disse Ledemotiver, hvilken træder istedenfor Symfoniens thematiske Udvikling. De mindste Afskygninger i Handlingen kan Orkestret saaledes følge og levendegøre. De skjulteste Sjælsrørelser, som den Optrædende i dette Øjeblik ikke dramatisk set kan eller bør lade komme til Orde, kan det lade skimte igennem. Det kan fortælle den fint afstemte Tilhører det i Ord uudsigelige (Hans Sachs); ja, det kan lade Skikkelser og Stemninger, som slet ikke træder frem paa Scenen, fornemmes bag Handlingen, og det næsten som et bærende Moment deri (Wotan i *Götterdämmerung*). Ledemotiverne optræder i Reglen første Gang paa saadanne afgørende Punkter eller ved saa anskuelige Situationer, at Tilhørerens Opmærksomhed derfor maa vækkes og en Erindring og Genkendelse fremkaldes ved deres Genoptræden paa lignende betydningsfulde Punkter; efterhaanden vil han da være fortrolig med dem og mere eller mindre bevidst følge dem som de væves ind i Orkestrets Ledsagen. At den umiddelbare Tilhører kun faar fat paa et ringe Antal af disse førende Melodier, medens den mere indsigtsfulde griber talrige Ledemotiver og Kombinationer deraf, er ikke mere mærkeligt end. at den ene modtager en Beethovens Symfonisats som én enkel Stemning og maaske knap opfatter en eneste thematisk Melodi, medens den anden tillige erkender alle Themaer og endog til Bunds

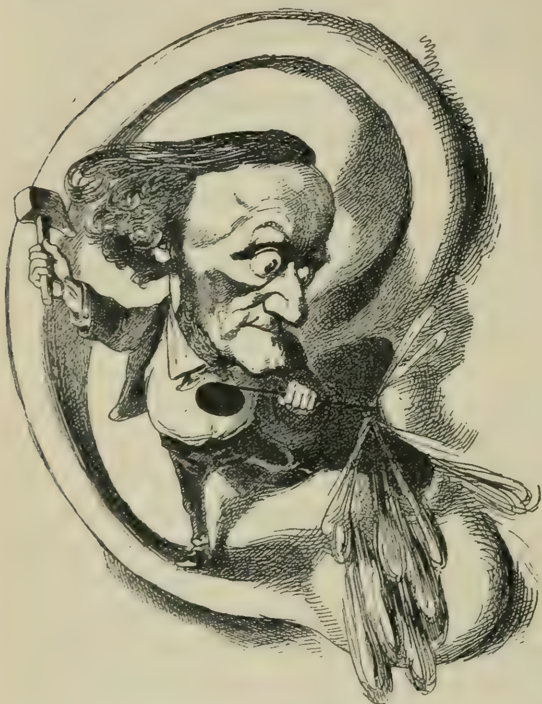


Fig. 207. Wagner-Karikatur (efter Gill).

ævner at følge hele deres Udarbejdelse. — Og ligesom Ledemotiverne saa at sige ubevidst paaføres Tilhøreren, saaledes opstod de oprindelig ubevidst hos Wagner. Det er vel værd at lægge Mærke til, at han først længe efter Fuldførelsen af *Lohengrin*-Partituret kom paa det Rene med, at Ledemotivtekniken allerede var anvendt deri, altsaa paa et Tidspunkt, da han endnu ikke theoretisk havde klaret sig den. I *Tristan og Isolde* er Ledemotiverne endnu ikke saa udpræget anvendt som Karakteristik af Personerne; de angiver mere visse Grundstemninger i Digtet, og de har en egen bølgende kromatisk Karakter, der gør dem særlig skikkede til den stærke Moduleren, der kendetegner *Tristan og Isolde*. I *Nibelungenring* møder vi derimod den fuldt udviklede, kloge og poetiske Anvendelse af faste og sluttede Ledemotiver.

Man har villet paastaa, at Ledemotiv-Tekniken er et Vidnesbyrd om Wagners manglende melodiskabende Ævne. Det er ikke nyttigt at spilde mange Ord paa denne Paastand. Rent bortset fra, at der i mangt af Ledemotiverne ikke blot rummes mere Kraft og Fantasi, men i Virkeligheden ogsaa mere Melodi end i mangfoldige, melodiøst-behagelige Operaarier, vilde det være let at paapege talrige Ledemotiver, der netop er fremstaaende ved den melodiske Skønhed, og endelig viser Wagners Orkester med dets Behandling og Kombineren af Ledemotiverne en saadan svulmende og strømmende Melodik, som moderne Musik kun sjælden har Magen til, og som viser tilbage til en Bach, Beethoven eller Schubert.

Dette fører os til den anden musikalske Ejendommelighed ved Wagners Musikdrama: det symfoniske Orkester. I den Opera, som Wagner forefandt som den mest yndede og udbredte, nemlig den italienske og delvis den Meyerbeerske, benyttedes Orkestret som „en Kæmpeguitar til at klimpre Arie-Ledsagelsen paa“ — for denne Retning var det mindst fremtrædende Orkester det bedste, og uendelig liden Møje ofredes der da paa dets Behandling i Partituret. Imidlertid havde Operaens Historie ogsaa Eksempler paa et symfonisk behandlet Orkester, saaledes saa berømmelige som de Mozartske Finaler og senere i den tyske romantiske Opera. Men hos Wagner træffer vi atter her i Udviklingen og Fornyelsen en virkelig Nydannelse. Det symfoniske Orkester var hidtil et selvstændig udarbejdet, der kun udmalende eller forstærkende ledsagede Scenens Situationer og Sangen; hos Wagner er Foreningen mellem Orkester og Scenedramaet ganske anderledes tæt og Bestræbelsen derfor langt mere bevidst og

anskuelig. Orkestret slynger sig smidig og nær op til hvert Ord, hver Gestus, ja hver Tanke eller Forudanelse, som Dramaet fremstiller eller direkte eller indirekte fortæller om. Orkestret er det antike Kor, der følger hver Vending i Dramaet og belyser den; men Orkestret formaar — fuldt saa vel som Koret — at lade skinne igennem Tanker og Drømme, som knap er de Agerende bevidst, ja, det kan betro Tilhøreren Hemmeligheder, som aldrig aabenbares for Dramaets Personer. Dette naas ved en Orkesterteknik, der ikke som den klassiske Symfoni er baseret paa thematisk Udvikling af faa Motiver (saaledes de Mozartske Finaler), men bestaar i Udnyttelse af de mange Ledemotiver. Med stadig vaagen Opfindsomhed og digterisk Sans fører Wagner dem frem, snart i deres hele Fylde og Udtryksfuldhed, snart afrevne som i et Lynglimt, han væver dem mellem hinanden, kombinerer ofte flere af dem, og alt det med en kontrapunktisk Kyndighed og Sikkerhed, som scenisk Musik hidtil ikke havde ment at have Behov. Saaledes skaber Wagner — og det mest i Hovedværket Trilogien, hvor hele denne Teknik er højst udviklet og mest bevidst anvendt — et Orkester, der er ligesaa dramatisk virkende og stemningsskabende som det er musikalsk levende, underholdende og inciterende.

Et mægtigt Middel i denne sin Orkesterbehandling besad Wagner nu i sin enestaaende Ævne som Instrumentator. Ikke heller her staar han uden Forgængerne. Vi har netop set, hvorledes Tiden stræbte mod større Afveksling og Farvepragt og lært at kende de Musikere, der mest har været bestemmende for Wagners Instrumentation, Carl M. v. Weber og Berlioz. Men atter her bliver det Middel, Forgængerne rækker Wagner, som nyt i hans Haand. Om Wagners geniale og oprindelige Ævne som Instrumentator hersker nu vel ingen Uenighed, om end hans Modstandere i deres bitre Anerkendelse vil nedsætte denne Ævne som noget underordnet. Ganske med Urette: thi Orkesterpragten og -skønheden var for Wagner ikke et Maal i sig, men et Middel i hans Stræben mod det ideale Musikdrama. — Saa oprindelig som denne Ævne har været i Wagners Musikerbegavelse, saa har den dog, som hele hans kunstneriske Personlighed, undergaaet en stor og betydningsfuld Udvikling, en stedse større Forædling, Klaring og Forfinelse. — I de faa Aartier siden Wagners Død har Orkestrationen taget yderligere Opsving i, hvad man kunde kalde virtuos Retning; senere Komponister har skrevet mere raffinert virtuosmæssigt for Orkester.

Ingen har før eller siden behandlet Orkestret saa skønhedsmættet, saa fuldt og mægtigt brusende, saa vildt kæmpende, saa dybt klagende, saa frisk duftende, saa fantastisk malende, saa overjordisk sværmende, saa sødt sansedaarende. Man har talt om denne Instrumentations Brutalitet og sammenlignet den med en Makarts Farveglimmer; intet kan være mere misvisende. Klangens Renhed og Fornemhed er just den højeste Lov for Wagners Instrumentation, og for tomt udvendig Effektjagen kan han siges ganske fri. At hans svulmende og gærende Orkestration paa Dramaets mægtige afgørende Steder kan stige til døvende Kraft og Pathos, der river alt med sig, kan af ingen forstandig forveksles med Brutalitet. Saaledes optaarner ogsaa en Shakespeare sine Dramaers højeste Stigning. — I Wagners Orkestration hersker nu ikke blot den frigjorte Fantasi og dramatiske Poesi, men tillige den mest gennemtænkte og vel beregnede Kunstfuldhed — en vidunderlig Forening af Indskydelse og Overlæg. Derfor faar hver musikalsk Idé den rette orkestrale Iklædning, hvert Instrument udnyttes kyndigt og opfindsomt til det yderste af sin Ejendommelighed, og derfor er det saa taabeligt at tale om den øredøvende, Sangerne ødelæggende Instrumentation. Tværtimod, ved en velforberedt Wagnerforestilling med forstaaende og ævnerige Sangere vil Orkestret langtfra at formindske eller udviske Indtrykket af Sang og Drama netop forhøje det. Og vel er det værdt at lægge Mærke til, hvorledes Wagner, uden at gøre Brud paa den musikalske Logik, neddæmper eller ganske afbryder sit Orkesters Strøm, naar afgørende Ord forekommer, der ikke blot skal høres som Sang, men klart forstaas efter deres Mening. Wagners Instrumentationskunst er beundringsværdig; det vil være vanskeligt nogetsteds at paapege en Lyde.

Hvis Wagner nu — hvad ikke skal nægtes — har stillet store Krav til Orkestret, saa er i hvert Fald hans Fordringer til Sangerne endnu større, og navnlig maatte de forbløffe paa den Tid, de først stilledes. Han giver Operasangeren lidet af det, der behager — Sangeren og Publikum. Han forlanger af ham en inderlig Forstaaelse, en dyb dramatisk Ævne og en uselvisk Hengivelse i Musikdramaet. Vel er Wagners Operaer og Musikdramaer ingenlunde saaledes fri for umiddelbart melodiøse Afsnit, som man har villet give det Udseende af, og selv i hans senere Værker finder vi straks tilgængelige, viseformede Stykker (saaledes i *Valkyrien,* i *Siegfried* og

navnlig i *Mestersangerne*[1]). Men i det Hele og Store har Wagner formet Sangpartierne paa en helt ny, revolutionær Vis. Den Sangstil, som han indfører, er grundet paa den saakaldte „Talemelodi“. Den adskiller sig fra det overleverede ved Bortkastelsen af alle skarpe Indsnit, gjorte af Hensyn til den velkendte Arie- eller Viseform. Den er udsprunget direkte af Digtningens Ord og er som et potenseret melodisk-recitativisk Udtryk derfor, et Udtryk, der paa de bevægede Steder svinger sig op over det recitativiske og udfolder sig i varm blomstrende Lyrik. At Wagners dramatiske Sangsprog maatte blive et saadant, og at heller ikke denne Ejendommelighed udsprang af Mangel paa Melodiopfindelse (denne samme Paastand, der har forfulgt alle selvstændig skabende Musikere fra Mozarts Dage, ja tidligere!), vil staa klart efter hvad i det foregaaende er udviklet om hans Kunstprinciper. Først skulde Sangen følge, ja fremme det dramatiske, intet Øjeblik turde den standse det; til Ordgentagelser, til Sangbravour blev der ingensinde Plads, og for bevægelig Lyrik kun paa særlig egnede Steder. Dernæst skal Sangen følge det strømmende Orkester. Dette stopper aldrig op for at give Sangen Plads til selvstændig Udfoldelse; stadig glider det fremad ved en sindrig og opfindsom — men rigtignok i Længden noget ensartet — Anvendelse af skuffende Slutninger og dristige Harmonispring, og dette bevægede, forklarende, malende eller stemningsvækkende Orkester hæmmes ikke af Sangen i sin Udfoldelse, medens Sangens mere konkrete Indhold paa den anden Side højnes og ligesom bekræftes deraf. Endelig vilde Digteren (og Filologen tør man vel tilføje) i Wagner, at det melodiske Udtryk skulde være saaledes beskaffent, at det fulgte og fremhævede Sprogets Akcenter, Rytmer og Værdier; i denne Wagners musikalske Deklamation, for hvilken Forbilleder forøvrig fandtes hos Schubert, ja hos Schumann og Rob. Franz, kom Sproget da fuldelig til sin Ret. Men praktiske Grunde krævede endnu, at hvert sunget Ord saavidt mulig for-

[1]) Efter Bayreuther-Opførelsen 1876 skrev Poul Lindau: En italiensk Tenor vilde sikkert ved Foredraget af *Winterstürme* (i *Valkyrien*) være traadt hen til Rampen og med smægtende Bevægelse have fortryllet Huset med den virkningsfulde Melodi. Det havde været ukunstnerisk, men det havde været henrivende. — Denne sidste Sætning, skrevet af en anset og kyndig Theaterforf., er typisk for Datidens Operaopfattelse, og giver ikke noget ilde Begreb om det Kæmpearbejde, Wagner havde paataget sig med at udrydde denne Opfattelse.

stodes, dette vilde være umulig med den gamle Operamelodi, medens Talemelodien netop tjæner dette Formaal.

Sin mest udprægede Form tager denne strømmende, uafsluttede Talemelodi maaske i *Tristan og Isolde*, men ogsaa hele *Nibelungenring* bæres deraf, om end Talemelodien har faaet noget mere kon-



Fig. 208. Rich. Wagner (Portræt fra hans senere Aar).

cist og afsluttet, medens *Mestersangerne* og *Parsifal* tildels har en *noget* anden Karakter (selvom Talemelodien gennemtrænger det Hele), det første Værk ved sine Viser, der naturlig opstaar af Stoffet og den middelalderlige snirklede Musiceren, det andet ved sin fremtrædende Korlyrik.

I Overensstemmelse med sine Theorier maatte Wagner iøvrig efterhaanden komme ganske bort fra Anvendelsen af Kor i sine Operaer og Dramaer. Endnu i *Tannhaüser* og *Lohengrin* findes Afsnit helligede de traditionelle, Dramaet i og for sig uvedkommende Kor — men snart

maatte Wagner i sin Reformiver erkende, at Kor som saadanne sjælden eller aldrig kan være dramatiske. I *Tristan og Isolde* er de da saa at sige forsvundne, uagtet første Akt vilde have givet prægtig Anledning til et Sømandskor, og anden Akt til Nød til et Jægerkor! I *Nibelungenring*, hvori overhovedet Sammensang næsten er bandlyst, træder Rhindøtrenes Vekselstrofer istedenfor Kor — og bringer rigtignok en langt mere ejendommelig og levende Virkning end et almindeligt Theaterkor kunde have gjort — og først i *Götterdämmerung* møder vi et virkeligt og højst anskueligt Kor: Mændenes Kor, dem Hagen kalder sammen. Deres barske og vilde Raab, der naturlig vokser ud af Situationen, klinger da med saa meget større Magt, som Øret ikke hidtil er blevet vænnet til og forvænnet af denne Korklang. Af den Art snilde og fine Virkemidler ejer Wagners Teknik iøvrig langt flere, end denne Fremstilling kan paapege; som et eneste Eksempel skal blot nævnes *Siegfried:* i de to første Akter har her næsten udelukkende Mandsstemmer lydt, hvorefter Brynhildes Kvinderøst i sidste Akt lyser med dobbelt Glans og Pragt[1]).

Naar man endelig nærmere betragter de rent musiktekniske Egenskaber ved Wagners Værker, da maa man ligesom overfor hans musikdramatiske Teknik ikke blot beundre den høje Udvikling, som han tilsidst naaede, men ligesaa meget selve den bevidste energiske og geniale Udvikling. Wagners Melodik, hans Harmonik og Kontrapunktik var i en stadig Fremadskriden: fra det almindelige steg han til det særegne og personlige, fra det brutale til det pathetisk-magtfulde, fra det plumpe og ufine til det udsøgt smagfulde og aandrige. Og denne Stigen begynder allerede i hans unge Aar med *Den flyvende Hollænder*, og er ialtfald paa det melodiske og harmoniske Omraade naaet til en næsten fuldstændig Udrenselse i *Lohengrin.* Alligevel arbejder han, som den ægte Kunstner han er, stadig videre og viser i *Tristan og Isolde* sit Genis fulde, rige Opfindsomhed paa Harmoniens Felt. Man har vel her villet tale om særligt Raffinement for Finsmagere, men ret beset er dette Partitur

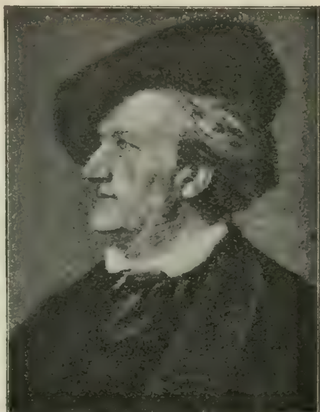
[1]) I denne Forbindelse kan ogsaa berøres den store og vistnok nye Rolle, som Wagners Teknik, samtidig med at den bortkaster Koret, tildeler Mimik og Gestus (i god Harmoni med Tanken om et „*Gesammtkunstwerk*") saaledes allerede i *Den flyvende Hollænder* (Sentas og Hollænderens Møde), men navnlig i *Valkyrien* (Siegmund og Sieglinde, Siegmunds Dødsbudskab), i *Mestersangerne* (Beckmessers mimiske Soloscene, Evas og Walthers Møde) og i *Parsifal* (Parsifal som tavs Tilskuer ved Gralshøjtiden).

med den højt udviklede og delvis nye Anvendelse af Kromatik („*Kromatikens Højsang*“ har man kaldt dette Værk) og Forudholdsteknik, med den evigt sydende Moduleren, de dristige, ofte ligesom uformidlede Harmonispring og med Forkærligheden for enharmoniske Vendinger, for altererede Akkorder (den forstørrede Treklang), for Noneakkorder og for Orgelpunktvirkninger, et fornyet Vidnesbyrd om, i hvilken Grad Wagner var Musiker samtidig med, at han var Digter. De harmoniske Virkninger — udsprungne af en sjælden dramatisk Fantasifuldhed, men altid motiverede og velberegnede, udtænkte af en Mester, der skrider langt frem foran sin Tid — gyder ofte en vidunderlig Stemningsrigdom over Digt og Drama. Det harmoniske Mesterskab, Wagner saaledes var naaet til, bærer ogsaa *Nibelungen*dramaerne, om end her efter Stoffet og Stilen Virkningerne bliver af en noget anden Art, og maaske i endnu højere Grad *Mestersangerne* og *Parsifal*. I dette sit sidste Værk er Wagner endelig i melodisk og harmonisk Henseende delvis søgt ind paa nye Veje, idet han forsaavidt de religiøse Sider af Dramaet angaar har knyttet sin Musik til Middelalderens Kirkemusik. Og de, der ser særlige musikalske Fremtidsmuligheder i den frie og sublime, harmonisk og melodisk lige skønne *Parsifal*-Musik, har maaske ikke ganske Uret. Paa det polyfone Felt frembød Wagners tidligere Arbejder kun ringe Interesse, men ogsaa her vokser Mesterens Krav til sig selv med hvert Værk. Hvor megen Værdi og Betydning den rige og ofte storslaaede Polyfoni i *Tristan* og *Nibelungenring*, der er en naturlig Følge af Arbejdet med de mange Ledemotiver, nu end kan have, staar *Mestersangerne* dog som det stolteste Vidnesbyrd om Wagners senere polyfone Mesterskab. Tekniken er i dette Musikdrama i højere Grad end i de andre just grundet paa Polyfonien, og Stilen i *Mestersangerne* bliver derved en ganske ejendommelig, en moderne Levendegørelse af Seb. Bachs kærnesunde, dybsindige og kunstfulde Arbejden med et „Væv af Stemmer“, overført paa det dramatiske Omraade. Hele denne *Mestersangernes* Karakter, der „i Virkeligheden betød det første betydelige Fremskridt ad Polyfoniens Vej siden Beethovens sidste Værker“ (Riemann), gjorde dette Musikdrama til en Nyskabning i Operaens Historie, og mange har ubetinget villet sætte *Mestersangerne* højst blandt Wagners Værker paa Grund af denne sjældne Forening af en saa udviklet og interessant Musikteknik og en stemningsfuld, dramatisk virkende, sluttet og derhos folkelig Scenedigt-

ning. Dette turde dog være at drage for snævre Grænser for Wagners Værk og Betydning.

Overhovedet bliver det, naar man — forladende det mere tekniske Synspunkt og endnu kun lige pegende paa andre Ejendommeligheder som den „nervøst moderne“ Rytmik og den særegne rige Figuration — betragter den stolte Række af Wagners Værker, vanskelig at gøre et Valg deriblandt eller paavise alle Omraader, som hans Geni beherskede. Hovednerven i hans kunstneriske Begavelse, den dramatiske Fantasi, satte ham i Stand til at skildre i musikdramatisk Form alle Situationer, alle Stemninger, og til at levendegøre alle Billeder fra det overjordisk forflygtigede og sarte til det plumpe, raa og slibrige, fra det stolt pathetiske til det latterlig kejtede og jordbundne, fra det brusende lidenskabelige til det ømt og ydmygt hengivne — saa store Modsætninger, saa megen Vekslen, som hans Digtning indeholder, saa trofast og malende følger hans Musik. Og med sin dramatiske Fantasi besidder Wagner en Karakteriseringsævne, som i Kraft og Mangfoldighed overgik det meste af, hvad Operaen hidtil havde ydet. Hvilken Mylr af forskelligartede Skikkelser, hvor er de ikke blot givne klart og sikkert i første Plan, men ogsaa uddybede i alle Enkeltheder, fulgte i alle Nyancer, iagttagne med kunstnerisk Opmærksomhed og Forstaaelse og skildrede med ikke mindre Ærlighed end Begejstring! „Anslaa ikke Reflektionens Magt for lavt, det bevidstløst producerede Kunstværk tilhører Perioder, der ligger fjærnt fra vor“ — disse Ord, som Wagner tilraabte de unge Kunstnere, kan vel staa som Motto for al hans Gærning, men finder særlig Anvendelse paa hans Karaktertegning, der er udsprungen af et moderne Genis Forening af Overlæg og Henførelse. I hvert Værk har Wagner ført nye Skikkelser frem, det vilde da være nødvendig at gennemgaa hele Rækken deraf, om man udtømmende skulde paapege Karaktertegningens Ypperlighed; noget saadant tillader ikke denne Fremstilling, det maa være nok eksempelvis at henpege paa den slaaende Forskel mellem Kvindeskikkelserne eller paa den glimrende og dybsindige Særtegning af Figurerne i anden Række som Ortrud og Telramund, Kurneval, Mime, Hagen, Pogner, Gurnemanz o. s. fr. Man har paastaaet, at Wagners Skikkelser altfor ensformig er holdt i pathetisk Stil — med omtrent ligesaa lidt Grund som de øvrige talløse Anker mod hans Værk. Thi vel var der mulig nok et vist Hang hos Wagner til det pathetisk højstemte, men de Æmner, han

i naturlig Følge her af væsentlig søgte, Gude- og Heltesagnene, forlangte jo denne Stil i det Hele og Store. Og man vil paa den anden Side lægge Mærke til, hvorledes selv i de store Heltedramaer jævne, undertiden halvt gemytlige Scener veksle med de pathetisk bevægede (jfr. navnlig *Siegfrieds* 1. og 2. Akt), og hvorledes Wagner véd, mest typisk i *Mestersangerne*, at skildre stilfærdig-borgerlige, blufærdig-inderlige og hjærtensbrave Mennesker og Tilstande; snarere kunde her gøres en hel anden Indvending: at denne Borgerlighed havde noget mere tysk „biedermanns“agtigt, og Humoren noget mere spinkelt-naivt, end det behager vor Smag. Et Værk beherskes dog helt af en hæftig højstemt og omtrent modsætningsløs Lidenskabelighed: *Tristan og Isolde*, men ogsaa dette forklares af Æmnet og af Værkets særegne personlige Betydning for Mesteren.


Fig. 209. Wagner efter Lenbach.

Wagner forstaar imidlertid ikke blot at give hver Skikkelse sit Særpræg, han ævner som faa at skabe, hvad man kunde kalde *Milieuet* for dem. Hvert Drama — eller hver Akt — anslaar sin ejendommelige Tone, meddeler os Indtryk af den Luft, dets Skikkelser aander. Atter her er der en forvirrende Rigdom paa Eksempler: Havluften i *den flyvende Hollænder*, Ridderpragten i *Tannhaüser* og *Lohengrin* — indbyrdes dog forskellig — den tyske Middelalder-Bystemning i *Mestersangerne* og indenfor *Nibelungenring* Elementarkræfterne i *Rheingold* og Halvgudelivet i *Walküre* og *Siegfried* og, med et ganske afgjort Spring derfra, de jordfødte Heltes Færden i Gibichungernes Hal (i *Götterdämmerung.*)


Fig. 210. Karikatur af Niels Wiwel (efter Lenbachs Wagnerbilled).

Et mægtigt Middel til at skabe denne Særstemning i sine Dramaer besad Wagner i sin sjældne Ævne for at gengive Naturstemninger musikalsk. Han ævnede her ikke blot langt mere end hans

dramatiske Forgængere, men hans Naturskildringer blev i Virkeligheden ogsaa forbilledlige for den følgende Instrumentalmusik. Det vilde være en fristende Opgave at udvikle, hvorledes de forskellige Mestre i Tidens Løb har skildret Naturstemninger i deres Musik — nærværende Fremstilling har lejlighedsvis givet nogle Bidrag til dens Løsning — en saadan Fremstilling maatte da betegne Wagners fantastisk-realistiske Naturskildring som den ialtfald hidtidige Kulmination. Wagners Værker viser, i hvor høj Grad Naturindtryk har spillet ind i hans Sjæleliv og paavirket ham som Kunstner. Det første Værk, i hvilket han staar frit og selvstændig, *Hollænderen*, præges ganske afgjort af Naturstemninger, indsugede paa den brydsomme Fart fra Riga til Paris. I *Tannhaüser* er Modsætningen mellem Foraarstrylleriet i første Akt og Efteraarsstemningen i sidste Akt betydningsfuld. I *Tristan* spinder den duftsvangre tavse Sommernat med de fjærne hendøende Horntoner et daarende Næt om de Elskende, medens en hel anden hyggelig og lun Sommernat med Hyldetræets beroligende Duft kaster sin Fred over anden Akt af *Mestersangerne* (trods Menneskenes kortvarige, taabelige Larmen og Kiven). Fra *Parsifals* første Akt slaar os Skovmorgenpragten imøde med mild Glans fra den hellige Indsø, medens anden Akt maler det skønneste Foraarsbilled i *Charfreitagszauber*, hvilket tilmed Symboliken med det forløste Menneske yderligere uddyber. Men rigest paa Naturstemning bliver dog *Nibelungenring*. Hele Værket aander den friske, rene Schweizerluft og særlig *Siegfried* rummer den mest skrankeløse Naturfremstilling, Musikens Historie endnu kender. Som Indgang til Trilogien staar den brede Skildring af Rhinfloden, der langelig og ensglidende ruller sine Bølger, hvorover der snart falder en anden Belysning, idet Flodens Vande glitrer og flimrer i Guldets Glans og i Rhindøtrenes smidige Skikkelser. Det er en fuldtonende Naturstemning, der aabner *Nibelungenring*, og Naturen vedbliver at leve deri: i Foraarsgennembruddet i *Valkyrien*, i selve Valkyriernes skingre Fugleskrig i den tynde Bjærgluft, men mest i *Siegfried* med dens Stigning fra Mimes mørke Hule, hvor der ligesom ikke er Plads for Siegfrieds lyse Naturlyst og frejdige Naturdrifter, gennem den vidunderlige Skildring af Sommerskovens Bladehvislen og Fuglesang i anden Akts „Walweben“ til den straalende rene Solglands over Brynhildefjældets høje Top. Digtning og Musik virker, har man sagt, som én mægtig Solopgang, og *Siegfried* — paa samme Gang et Heltedrapa og et Folkeæventyr — lyser som en klar, Sommerdag midt i Trilogien — hvad der følger

efter i *Götterdämmerung* er høstlige Stemninger med tungsindigt Bladefald.

Tæt forenet med Wagners Naturskildring er hans ligesaa fantastisk-virkelighedstro Gengivelse af menneskelig Færden og Handlen. Atter her vrimler Eksemplerne frem: Skibsfolkenes Korstrofer i

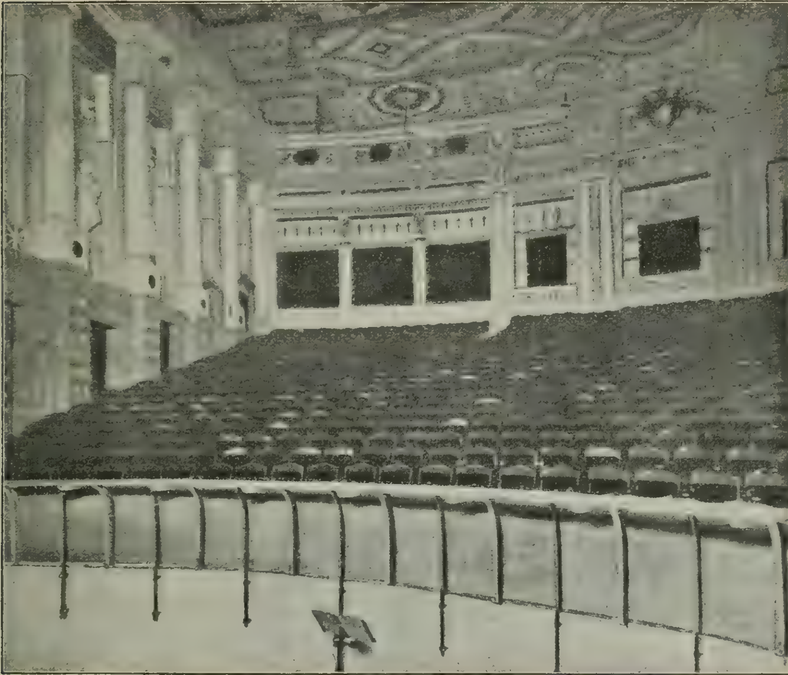


Fig. 211. Det Indre af Prlnzregenten-Theater. (I Forgrunden Orkesterrummet).

Hollænderen og i *Tristan*, Hyrdens Spil i samme Værk, Slagsmaalet i *Mestersangerne*, Fafner og Fasolt plumpe Stolpren som levendegjorte Kæmper blandt Skovens Træer, den sydende Ild i *Valkyrien* og andetsteds i *Ringen*, den knitrende Esse og buldrende Bælg i Mimes Smedje osv. osv. I disse Skildringer som i Naturstemningerne forener Wagner paa en Vis, som det er Geniets Lykke og Hemmelighed at eje, alle tekniske Midler — Melodi, Harmoni, Rytme, Instrumentation — til Helhedsvirkninger af den mest levende Anskuelighed og samtidig højeste Fantasifuldhed. Fantasien har ført langt bort fra Haydns naivt elskværdige Naturefterligninger, Realistiken hærdet den ældre

Operas vagt sværmende Naturromantik; og samtidig rummer Wagners Naturskildringer oftest en dyb og skøn Symbolik.

Men hvad vi saaledes iagttager paa et enkelt Yderpunkt i Wagners Værk. bunder i Virkeligheden just i noget centralt og peger hen paa den rette Forstaaelse af hans kunstneriske Stilling i det Hele. Wagner er netop Kulminationen af den skrankebrydende, sværmeriske, lidenskabelige Romantik — han vælger i denne sin Egenskab saa ofte Stoffet til sine Musikdramaer blandt de romantiske Sagn — og han er samtidig den overlagte, velberegnende, virkelighedstro moderne Kunstner. Mulig har just denne hans Dobbeltstilling paa Grænsen af to Aarhundreder, hvilken forøvrig leder Tanken hen paa en anden stor Overgangsskikkelse i Musikhistorien: Beethoven, bidraget til at gøre ham Vejen tung og hæmme Forstaaelsen af hans Gærning.

Og gennem Wagners Personlighed — Geniet. der samlede hele sit Liv om dette at skrive nogle faa store Musikdramer og faa dem fremført og opfattede. saaledes som han netop følte og vilde det — gaar der (ligesom gennem hans Kunst) to store Hovedmotiver: et religiøst. overjordisk stræbende, verdensfornægtende og et andet virkelighedskært med Kamp for Magt og Herredømme og med en voldsom „Vilje til Livet". Og atter paa Grund af denne Dobbelthed er Wagners Gærning mistydet og lagt for Had, snart fra en, snart fra anden Side; man har da — og ikke ganske med Urette — bedømt den fra andre Synspunkter end det rent musikalske. dramatiske eller historiske.

Den almindelige kunstneriske Dom om Wagners Betydning anfægtes selvfølgelig intet heraf. Hvad han som Reformator har udrettet, er i det Foregaaende søgt fremstillet, ligesom der er peget paa de mægtige musikalske Værdier i hans Værk; den Dag i Dag viser Indflydelsen deraf sig overalt i Musikens Verden, og Hugo Riemann kan med fuld Rette udtale: Domme som Hauptmanns og Hanslicks om Wagners Værker kan man rolig overlade til deres Skæbne, de henfalde til den kommende Slægts medlidende Smil.

Naar Talen derimod bliver om den almindelige Dom om Wagners Personlighed og Livsgærning, da vil Forskelligheden i Livsanskuelse gøre sig gældende. Her vil Opfattelsen af de store Livsproblemer blive bestemmende. „Alt efter den Plads. man

indrømmer religiøs Tro, Kunst, Forstand og positiv Viden paa Livsværdiernes Stige, vil man hælde til at betragte Bayreuther-Mesteren som en reaktionær Aand eller en beaandet Profet, en Dekadent eller en Reformator". (Lichtenberger). Derfor vil denne Strid være standende, denne Bedømmelse svingende og vekslende, længe efter at man er kommet paa det Rene med de rent kunstneriske og navnlig de musikalske Værdier i Richard Wagners Værk.

FEMTENDE KAPITEL

Rich. Wagners Samtidige i Italien, Frankrig og Tyskland — Verdi — Gounod — César Franck — Brahms — Bruckner — Oversigt over de sidste Aartiers Musik og Musikere i de tre nævnte Lande — Musiken udenfor disse Hovedcentrer: i Rusland, England, Schweiz, Holland, Belgien og Bøhmen — Musikvidenskabelige Forskere og Forfattere i den nyere Tid.

Med Rich. Wagners Gærning er den foreløbige Slutsten sat for den moderne Musiks Historie. Hans Liv strakte sig til henimod det tyvende Aarhundredes Begyndelse, hans Værker behersker ganske de sidste Aaringer af det nittende Aarhundrede. Og denne mægtige Kunstnerskikkelse, hvis Gærning foreligger afsluttet, og hvis Livsførelse og Personlighed er tilstrækkelig belyst, kan vi nu i det væsentlige betragte historisk; hvad der følger efter Wagners Tid, er endnu i sin Udvikling, mangler i det Hele og Store enhver Afslutning og henfalder derfor ikke til Historiens, men til Kritikens Dom.

Imidlertid staar der ikke blot tilbage i denne Fremstilling at meddele noget om de Musikere, der i den Wagnerske Periode ragede frem i italiensk, fransk og tysk Musikliv og saaledes føre Fremstillingen for disse Musikens Hovedlandes Vedkommende ned til henimod Slutningen af det nittende Aarhundrede — men det vil tillige være rigtig at give en Oversigt over de musikalske Retninger og fremstaaende Navne i de senere Aartier. En saadan vil ikke blive udtømmende og kan ikke blive det, ti i det rundtom pulserende Musikliv dukker stadig nye Navne op, og end ikke den samtidige Kritik véd altid at tage Stilling til dem eller bestemme deres Værdis Holdbarhed. Saaledes er da ogsaa Navne, som Smag og Kritik i disse Aartier har kastet højt op, atter gledet tilbage i Mørke og Forglemmelse — umærkelig, uden at nogen knap nok har savnet dem. Ofte har desuden nationale og lokale, ofte ret snævertlokale Interesser været urimelig meget be-

stemmende for en Musikers Ry; Reklamen — Forlæggernes, Pressens, Lærernes, Vennernes — har ingensinde betydet saameget — og saa lidt — som i vore Dage. Den historiske Fremstilling træder egentlig først til, naar det gode med den stærke Livskraft har bundfældet sig og det lette, døgnagtige er skummet fra.

I den Vrimmel af Musik og af skabende Musikere, som er fulgt med de sidste Aartier[1]), synes dog allerede nu visse Ejendommeligheder at kunne paapeges, visse Linjer at kunne drages.

Saaledes er det øjensynlig, at det nationale er kommet til at spille en mere og mere fremtrædende Rolle. Som vi har set det, er Kilden til dette Forhold at søge i den „romantiske“ Musikbevægelse, og afgørende Indflydelse har her Komponister som Schubert, Chopin og Liszt haft. Det nationale: ikke som et bestemmende, men mere latent Grundsyn, Udtryksmaade eller Temparamentsejendommelighed („tysk Dybsind og Bredde“, „fransk Klarhed“), men som en speciel og med Forkærlighed dyrket, egenartet Kolorit. Vi kender nu en ganske bestemt farvet norsk, russisk, ungarsk Musik — for ikke at tale om vor ejendommelig danske Musik.

For hele dette Forhold har Rich. Wagners Kunst ikke haft nogen Betydning; derimod har den mægtig bidraget til en Ændring i den almindelige Musiksmag. Dens udprægede Ejendommelighed, storslaaede Virkningsfuldhed, rige Mangfoldighed og stærke Farver har besejret Publikums Modstand og ganske underlagt sig det. Et rigt besat og broget klingende Orkester, egenartede Harmonier osv. skræmmer ikke mere selv et bredere Publikum, ja man anlægger maaske mere end tjænlig den Wagnerske Udtryksmaade og Instrumentationskunst som Maalestok for ethvert nyt Arbejde. Ialtfald: Øret modtager let og villigt de sære og stærke Virkninger, som det i Wagners første Tid frastødtes af eller ubarmhjærtig forkastede. Denne Omstændighed har ladet moderne Musikere faa mere frit Rum til at give deres Følelser og Idéer den største Udtrykskraft og Intensitet, og typisk for, hvorledes de har fulgt deres moderne Trang i den Retning er Rich. Strauss' Orkesterværker. Den instrumentale Tekniks Virkemidler er her udnyttet med en saadan Energi og et Raffine-

[1]) Allerede den Masse Værker, der nutildags trykkes og opføres, forbyder ved Selvsyn at gøre sig bekendt dermed. Herhjemme er jo kun en forholdsvis ringe Del deraf ført frem, omend efterhaanden de — saavidt man foreløbig kan skønne — betydeligste Navne er blevet repræsenterede ialtfald i vore Koncertsale; en Fremstilling som nærværende maa derfor for en stor Del støtte sig paa et Omsyn i Udenlandets Fagpresse.

ment, at man ikke vilde forbavses ved at høre den Paastand, at videre kan man umulig naa, hvis man ikke vidste, at lignende Paastande ofte er fremsatte i Musikens Historie og blevne gjort til Skamme af Kendsgærningerne. Sikkert er det dog, at næppe nogen for Øjeblikket øjner, *hvorledes* man skal kunne naa videre, eller hvor Maalene for en Fremtidens Musik skulde kunne sættes. Og ligesaa sikkert vil ingen blandt Nutidens Musikere kunne udpege det Geni eller det egenartede og altomfattende Talent, der er kaldet til at føre Musiken ind paa nye og mere frugtbare Vej. I det Hele og Store tør man vel sige, at vi for Tiden, hvad skabende Musikere angaar, befinder os i en Bølgedal. — I teknisk Henseende staar Musiken derimod højere end nogensinde — man tænke paa Skaren af forbløffende virtuosmæssig uddannede Musikere eller paa den Orkesterteknik, som fast enhver Komponist raader over — og naar Purister taler om, at det nu gælder om at vende tilbage til det simple og enkle, maa det siges, at Musikens Historie — selv hvor der ikke kunde paapeges afgørende Fremskridt — dog ingensinde er gaaet tilbage og har givet Afkald paa skete Landvindinger. Gluck, Mozart, Haydn — disse for os saa enkle Genier — var for deres Tid Fremskridtsmænd, der mægtig øgede de musikalske Udtryksmidler og den Teknik, de modtog fra Forgængerne. Der er ingen Grund til at tro, at et kommende Opsving i Musikens Historie med førende Genier skulde lade haant om de Værdier, som Fortiden overleverer dem. Og naar de mindre Talenter vilde følge Puristernes Raad, løb de lettelig Fare for at ende i Efterligning eller i Søgthed.

Den sanglige Teknik er ikke udviklet som den instrumentale — jfr. ogsaa, at de koncerterende Instrumentalister er langt i Overtal — hverken i Operaen (Musikdramaet) eller i den egentlige Sang har man naaet eller stræbt ud over den Wagnerske Udtryksmaade, eller hvis man ikke direkte fulgte ham, over tidligere Tiders Teknik, og det kan fremhæves, at den italienske Opera, der en Gang og det endda ikke for saa mange Aartier tilbage, lagde afgørende Vægt paa en særlig Sangteknik, har langt mindre Brug for denne efter Verdis (og Wagners) Dage.

Strængere adskilt end hidtil har været Tilfældet, synes Komponisterne nu at hellige sig enten til den dramatiske eller til den instrumentale Musik. Vel har fordums Tider kendt Musikere, der næsten ene skrev for Operascenen — den nyere Tids Italienere i Rossinis Billede, Meyerbeer, Auber for at nævne nogle Eksempler — men hyppigst

var Foreningen af dramatisk og absolut Musik indenfor samme Komponists Virkefelt (saaledes Mozart, Weber, Spohr). Wagners Gærning synes ogsaa her at have foranlediget en skarpere Grænsedragning. Størst Livskraft, mest Trang til Udvikling har nu hidtil den instrumentale Musiks Repræsentanter udvist. Dramatikerne har for største Delen fulgt Wagners Forbilled, og det ikke blot i Tyskland, hvor mange er blevet staaende ved en ren Efterligning af tilmed ret ydre Egenskaber ved hans Musik, men ogsaa i Frankrig og Italien (med Verdi som Mellemled). Den Side af Wagners Gærning, der betegnes med *Mestersangerne* og som han selv syntes at betragte som den for hans nærmeste Efterfølgere mest frugtbare, har kun faa sluttet sig til og ingen med afgjort Held. Og dette uagtet — eller maaske just fordi Refleksion hersker i de skabende Musikeres Verden vistnok mere end nogensinde før. Det er flere Gange i de foregaaende Kapitler fremhævet, hvorledes Mænd som Beethoven og Weber, Mendelssohn og Liszt hævede Musikernes sociale Stilling, og det er paapeget, hvilket Fond af almindelig Kultur saadanne Musikere som de to sidstnævnte og som Rich. Wagner besad. Nu til Dags er en vis Grad — ja, til Tider endog en betydelig Grad — af almindelig Viden og Kultur langtfra et Særsyn hos skabende Kunstnere og disses hele aandelige Holdning saavel som deres sociale Stilling frembyder et væsentlig forskelligt Billed fra Mozarts og Haydns Tider. Men med den stigende Kultur synes ogsaa Klogskab, Kundskab og Dannelse at beherske de musikalske Frembringelser nok saa meget som Oprindelighed og umiddelbar Begejstring og Hengivelse. Ogsaa dette bør fremhæves i Billedet af vore Dages Musik.

Som det har været omtalt i forrige Kapitel, fik Wagners Kunst sin store Betydning for den instrumentale Musik ved i Almindelighed at berige Udtryksmidlerne og den tekniske Formaaen. Det er da forklarlig, at man i Almindelighed ser betegnet som „Wagnersk“ al Musik, der optræder i moderne Klædebon. Imidlertid er der ingen Tvivl om, at dette kun er en let (og man kan sige, ofte letsindig) Talebrug. I Virkeligheden har en anden Musiker Franz Liszt indvirket nok saa meget paa moderne Instrumentalmusik som Wagner. Herved sigtes ikke til, at en saa stor Gruppe Musik som den russiske, der paa det dramatiske Omraade er ret selvstændig og i det Hele ikke vil have noget med Wagnerske Kunstidéer at gøre, sværger begejstret til Liszt. Men her tænkes paa, at det er Liszt, der med

Berlioz som Forbilled har givet Symfonien en hel ny Retning i den symfoniske Digtning. Her er han fulgt af en Mængde moderne Musikere i Tyskland og udenfor (Rich. Strauss, Sigismund Hausegger, César Franck, Saint Saëns, Smetana, Rimsky Korsakoff o. fl.), og her staar han snarest som den store Modsætning til de Wagnerske Kunstprinciper om Kunstarternes Forening og Opgaaen i et *Gesammtkunstwerk.* Det er vel værd at gøre sig Rede herfor, naar man betragter moderne Musik. — Som en storskaaren og værdig, men tilbagetrukken tavs Protest mod de Lisztske Idéer om Symfoniens Udvikling staar Johs. Brahms og vel i det Hele som en stiltiende Protest mod meget usundt higende, excentrisk og reklamerende indenfor moderne Instrumentalmusik. Ganske misforstaaet førtes Brahms dog ogsaa frem som en Protest mod selve Wagner og mod Anton Bruckner, en rig og egenartet Kunstnerpersonlighed, der som Symfoniker gik sine egne sære Veje.

Som mere kulturelle og smagsbetegnende Ejendommeligheder ved de sidste Aartiers Musikliv kunde endnu nævnes den Strøm af koncerterende Kunstnere, der glider fra Land til Land, og som kan og bør føre til en større indbyrdes Vekselvirkning mellem de forskellige Nationers Kunstnere — ikke mindst da nu ikke blot enkelte Virtuoser, men Kammermusiksamfund, ja hele Orkestre med ypperlige Ledere („Virtuos-Dirigenterne“ er jo ogsaa et Nutidens Fænomen) drager fra Sted til Sted og naturlig mest bringer deres Hjemlands Musikskatte i autentisk Fremførelse. — Dernæst Musikens Popularisering. Den er forlængst ophørt at være enkelte begunstigede Kredses Forret, men rundt om i Landene gaar Bestræbelsen udtrykkelig ud paa at drage flere og flere fra de Samfundslag, som hidtil savnede al Adgang til Musiknydelse op til Forstaaelse og Nyden af den gode Musik (jfr. Indledningen til II Del). Og endelig kan fremhæves det betydningsfulde Opsving i musikvidenskabelig Forskning. Værdifuldt Arbejde i musik-theoretisk fysisk, æsthetisk og historisk Retning har vor Tid ydet fremfor nogen tidligere Periode. Efterhaanden vil Virkningen heraf paa Kunstfrembringelserne og paa Smag for og Opfattelse af Tonekunsten ikke udeblive — ikke mindst gælder dette den Interesse, der er vakt for historisk Betragtning af Musiken.

Italien. I Kap. X er det fremstillet, hvorledes et nyt Navn dukkede op samtidig med, at de fra Rossini nedstammende to Musikere: Bellini og Donizetti var i Færd med at miste deres Verdensherredømme, nemlig Giuseppe Verdis, han, der skulde tilkæmpe sig en langt mere fremskudt og for sit Hjemlands Musik betydningsfuld Stilling end nogen af de to nærmeste Forgængere. Thi Verdi var ikke blot en lykkelig, slagfærdig og i sine bedste Øjeblikke genialt skabende Operakomponist, ikke blot en sympatetisk fin og beskeden Kunstnerpersonlighed med dyb Agtelse for Italiens ærværdige Tonekunst fra Palestrinas Dage, han var ikke blot et Særsyn derved, at han endnu i sin Oldingealder beholdt en levende Skaberkraft, ja endogsaa undergik en mærkelig kunstnerisk Udvikling — men han stod i et Folks Bevidsthed som en Nationalhelt. Hans Musik havde ligesom sin Del i Italiens Frigørelse og Enhed, hans Operaer opfattedes mangen Gang i hine Tider som patriotiske Gærninger og hans Navn blev et politisk Valgsprog, da man saa hen til Sardiniens Konge som Italiens Forløser: *Viva Verdi* lød det i Operahusene, men enhver vidste snart, at dette tillige betød: *Viva V*ittorio *E*manuel *R*e *d'* *I*talia. Og den fædrelandskærlige Komponist prydede det første italienske Parlament med sit Navn, der alt havde Vægt overfor Udlandet.

Saaledes fik Verdi en Art politisk Stilling, der mægtig bidrog til at hævde hans Ry; men hans Kunst selv bragte tidlig nye Impulser til Italiens Musikliv, og for dette kom den Udvikling, Verdis Kunst senere gennemgik, til at betyde meget.

Giuseppe Verdi[1]) fødtes 1813 ved Busseto i Parma. Hans Fader var Krovært, og han voksede op i fattige Kaar. Han var tidlig udviklet og viste tidlig en selvstændig Karakter. Landsbyens gamle Organist blev Verdis første Lærer, og som Orgelspiller drev denne det saa vidt, at han elleve Aar gammel blev antaget som sin Lærers Afløser. En rig Købmand i Busseto, Barezzi, tog sig nu af Giuseppe, skaffede ham Domorganisten Provesi til Lærer og sørgede senere for hans Studier i Milano hos *La scala*theatrets Repetitør, efterat et Forsøg paa Optagelse i Konservatoriet var strandet[2]). Undervisningen hos Lavigna var ledet i praktisk Retning og af stor Værdi for den unge Musikers Udvikling. Efter Provesis Død blev Verdi hans Efterfølger som Leder af Bussetos

[1]) Biografier af Ercole Cavalli, Arthur Pougin, Gino Monaldi og Perinello (i Samlingen „*Berühmte Musiker*“).

[2]) Efter hvad senere er oplyst, synes Grunden nærmest at have været den, at Verdi alt havde overskredet Aldersgrænsen for Optagelse, men iøvrig lød Dommen over hans Optagelsesprøve paa, at hans Haandstilling (ved Klaveret) var saa slet, at der i hans Alder ikke var Haab om at rette den! Med Hensyn til Verdis Kompositionsævne hedder det, at han har Fantasi, men maa ivrig studere Kontrapunkt.

„filharmoniske Selskab“, derimod kunde han paa Grund af Gejstlighedens Modstand mod den „verdslige Musiker“ — en Modstand, der iøvrig satte den lille By, hvor Flertallet var Barezzis og Verdis Venner, i stort Oprør — ikke opnaa Provesis Stilling som Domorganist. I 1836 havde Verdi ægtet Barezzis Datter, Margherita og to Aar efter forlod han Busseto for efter endt Læretid selv at bane sig sin Vej. Fra Milano havde han da allerede modtaget Bestilling paa en Opera. *Oberto, conte di San Bonfazio*, der opførtes 1839 i *La scala*, men uden synderligt Held, hvorfor Skylden væsentlig lægges paa Tekstbogen; dog maa Musiken, der var en upersonlig Efterligning af Bellini, vel ogsaa have haft sin Del deraf. *Oberto* havde alligevel vakt saa megen Opmærksomhed, at Verdi af Impresarioen Merelli fik Bestilling paa tre nye Operaer. Den første skulde være en *Opera buffa: Konge for en Dag* (*un giorno di regno*), som Verdi maatte komponere, medens Sorgen over hans Hustrus og to Børns pludselige Død trykkede hans Sind til Jorden — og Resultatet blev en Fiasko. Verdi henfaldt i en fuldstændig Apathi, trak sig tilbage til Ensomhed og forlangte at løses fra Kontrakten med Merelli. Denne forstod dog at vække hans Virkelyst igen og fik ham til at komponere Soleras Tekstbog: *Nabucco*, der opførtes 1842 og blev Verdis første og afgørende Sukces — og Primadonnaen i Operaen blev hans anden Hustru (Giuseppina Strepponi, død 1897). Nu var — efter gammel Italienerskik — Verdis Ry fastslaaet, han kunde selv stille Betingelser for sin næste Operas Antagelse, og han stillede dem højt — de samme, som Bellini i sin Tid opnaaede for *Norma* — og lagde saaledes Grunden til den betydelige Formue, som hans Operaer indbragte ham. Efter *Nabucco* fulgte — atter en halvt religiøs Opera — *I Lombardi alla prima crociata* (1843), dernæst *Ernani* — den ældste af Verdis Operaer, der fandt Vej udover Italiens Grænser — og derefter med skiftende Held en Række Operaer, der ofte skreves i flyvende Fart og ikke heller besad ret megen Livskraft: *I due Foscari, Alzira, Attila, Macbeth, I masnaderi* (efter Schillers *Røverne*), *Il corsaro, Luise Miller* (atter efter et berømt Schillersk Drama), *Stiffilio*. indtil Aaret 1851 bragte det store Sceneheld med *Rigoletto*, der opførtes i Venezia og som bragte Verdi frem i første Række blandt Samtidens Komponister. Denne Sukces forfulgtes endnu i de to følgende Operaer *Il Travatore* (*Trubaduren*, opført i Rom 1853), der vel nok blev Verdis populæreste Arbejde og i godt og ondt mest typisk for hans første Glansperiode, og *La Traviata* (1854 i Venezia). Af disse Operaer havde Piave snildt tilrettelagt Teksterne til den første og sidste efter V. Hugos og Dumas fils' Dramaer, medens Cammarano til *Trubaduren* leverede en ret forvirret Bearbejdelse af et samtidigt spansk Drama. Initiativet til disse Librettoer var udgaaet fra Verdi selv og han arbejdede samtidig paa *Trovatore* og *Traviata*. Efter sidstnævnte Operas Fremkomst fulgte atter en Nedgangsperiode for Verdi; i dette Tidsrum skreves meget hastigt paa Bestilling fra Pariseroperaen *Les vèpres siciliennes*, opført 1855 uden Held. samme Skæbne havde *Simon Boccanegra* (1857 i Venezia), hvorimod det betydeligere Værk: *Un ballo maschera* (1859 i Rom) slog an. Censuren havde forbudt denne Operas Opførelse i Napoli paa Grund af det forekommende Kongemord (Stoffet er taget fra Gustav d. III's Historie) thi nu gik den italienske Frihedsbevægelse højere end nogensinde. Verdi var stærkt optaget deraf, og i de følgende Aar skrev han kun de to fra St. Petersburg og Paris bestilte Operaer: *La forza del destino* og *Don Carlos* (1867), af hvilke ingen dog vandt fast Fod paa nogen Operascene. *Don Carlos* havde imidlertid indeholdt Antydninger af en Forandring i Verdis Stil, og da han efter flere Aars

Tavshed traadte frem med et nyt Arbejde, den til Suezkanalens Aabningshøjtidelighed bestilte Opera *Aïda* (opført 1871 i Kairo) viste han et væsentlig ændret Komponistfysiognomi. Med *Aïda* og det 1874 komponerede *Requiem* over

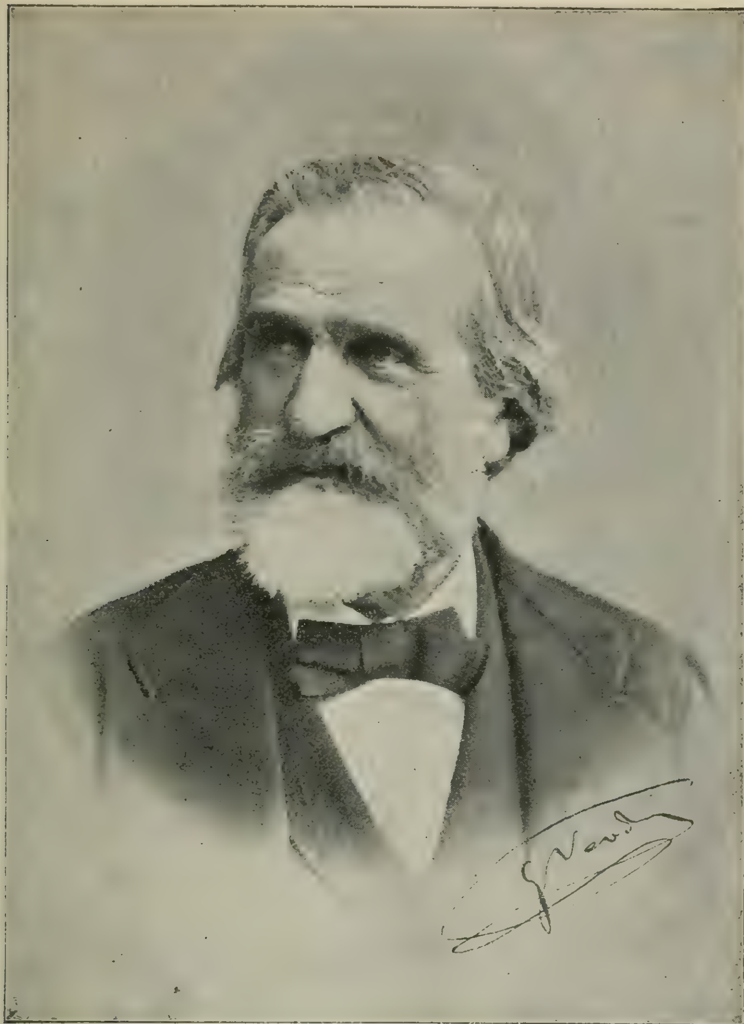


Fig. 212. Guiseppe Verdi.

Manzoni dannes Overgangen til den egentlige „sidste" Verdi, Komponisten af *Othello* (1887) og *Falstaff* (1893). Foruden de nævnte sceniske Værker har Verdi skrevet en Strygekvartet i *e-moll* (1873) og de 1898 fremkomne *Pezzi sacri*, fire kirkelige Korstykker. Sine sidste Leveaar tilbragte Verdi dels paa sin Landgaard

ved Busseto, dels i Genova. Han døde i Milano d. 27. Januar 1901. En stor Del af sin anseelige Formue havde han testamenteret til musikalske velgørende Øjemed.

I hele sin Ungdom og Manddom var Verdi en typisk italiensk Operakomponist, der rastløst og let frembringende, Aar efter Aar skrev for den ene *stagione* efter den anden. Men saa „italienske“ som disse Operaer synes en Nordbo, var de dog til en vis Grad fremmedartede for hans Landsmænd, og ialtfald tilførte de den italienske Opera noget Nyt. Den romantiske Bevægelse havde faaet Tag i Verdi, særlig den Form deraf, som blomstrede i Frankrig. Fra selve dens Fører, V. Hugo tog Verdi Stoffet til to af sine mest bekendte Operaer: *Ernani* og *Rigoletto* (*Le roi l'amuse*), og hans musikalske Forbilled blev den Komponist, der først og stærkest talte den excentriske franske Romantiks Sprog: Meyerbeer. Dette Sprog lød anderledes end Rossinis og Bellinis, og Verdis eget Naturel og Musikerbegavelse førte ham derhos bort fra det blødagtig *cantabile* eller spillende livfulde. *Opera buffa* laa ham ganske fjærnt, og i den tragiske Opera indførte han en mere brutal Akcentuation end Donizettis, en ivrig Stræben efter dramatisk Effekt, og en blodrig, ja hidsig Lidenskabelighed, i Kraft af hvilken Komponisten tog ganske anderledes fat, end man da var vant til. Det mørktfarvede, tunge og uhyggelige laa ham nærmest, og til at udtrykke det fandt han undertiden virkelig gribende Melodier og træffende, men grove Orkestervirkninger. Hans melodiske Ævne var dog ikke saa rig og varieret som Forgængernes, og han henfaldt meget ofte til banale og stereotype Melodier efter et ensformig rytmisk Skema. Alligevel, han havde den dramatiske Gnist i Kroppen, og naar han i sin rastløse Søgen blandt Verdenslitteraturens lidenskabelige, helst lidt fortrukne, Dramer gjorde et heldigt Greb og fik en virkningsfuld Libretto lagt til Rette for sig, skabte han som i *Rigoletto* og *La Traviata* populære — gribende eller rørende — Operaer, hvoraf i altfald nogle Afsnit havde blivende Værd. Det Greb, som Verdi dristig gjorde ind i Nutidslivet i *Traviata* med den rammende og effektrige Skildring af Storstadens nervøst pulserende Halvverdensliv og med *noget* Forsøg paa en mere sammensat, mindre grov teatermæssig Karakterisering fik derhos sin særegne Betydning for den senere Tids Opera i Italien.

Verdis Samtidige bøjede sig vel efterhaanden for hans Geni, men fra Begyndelsen af havde de ingenlunde med enstemmigt Behag modtaget hans Operaer, i hvilke de hørte noget for dem uvant:

Denne Musik var for grovkornet, for voldsom, Orkestret for døvende og det Sanglige behandlet saa lidt nænsomt, at man frygtede, at Verdis Musik vilde ødelægge Sangerne. Den gamle overbroderede Koncert-Bravursang havde Verdi med sit Teaterblod slaaet en Streg over, og han fattedes i den Grad Ævnen for at skrive i Koloraturstilen, at Hanslick, der ellers ikke siger ham for meget Ondt paa, erklærer, om hans enkelte mislykkede Forsiringer, at de ere „saa smagløse, at selv den mest fuldendte Sangkunst ikke formaar at adle dem“.

Hvormegen Theatervirkning og Theaterlidenskab Verdi nu end havde tilført den italienske Opera, længtes han efterhaanden dog bort fra hele den skablonmæssige Operaform, i hvilken han, som Forgængerne, kun altfor meget gentog sig selv. Og efter en længere Tavshedstid, der sagtens helligedes en Opgørelse med hans kunstneriske Samvittighed, fastslog han sit Brud med Italieneroperaens Tradition i *Aida*, efterat Trangen til en Fornyelse som nævnt allerede havde været at spore i Operaer som *Un ballo di maschere* og *Don Carlos*. I denne sidste Periode bliver Verdis Musik fornemmere og rigere: det umiddelbare voldsomme Udbrud afløses af et mere afskygget Udtryk, de velkendte „Numre“ viger Pladsen for en friere musik-dramatisk Form, der med større Omsigt og Finhed følger den dramatiske Handling, Lidenskaben kastes ingenlunde over Bord, men bliver behersket af den kunstneriske Vilje, Komponisten stiller sig til Opgave i store Ensemblesatser at udfolde sin Kunstfærdighed og fremkalde bred scenisk Virkning, og endelig helliges der Orkestret en hidtil ukendt Opmærksomhed, med Virtuositet udnyttes det til at fremkalde fantastisk malende og stemningsvækkende Klange — Virkningerne er maaske undertiden noget letkøbte og udvendige, men Orkestret har faaet sin selvstændige Betydning, det er ikke mere blot og bart akkompagnerende. Ingen af disse Fornyelser mindskede imidlertid Verdis oprindelige Personlighed, hans Melodik var lige flydende og lige „italiensk“, hans Stræben efter dramatisk Effekt stadig det fremherskende. Kun det Grelle og Raa var faldet bort. Det er da altfor let, som navnlig tyske Forfattere har gjort det, udenvidere at dømme denne sidste Periode hos Verdi som „Wagnersk“. Sandsynligvis har Wagnerske Partiturer influeret paa Verdis senere Udtryksmaade, og ligesaa sandsynlig har Wagners Kunstanskuelser fundet Genklang hos den italienske *Maëstro*. Men nogen Efterligner af Wagner blev Verdi ingenlunde. Man finder ret

beset intet virkeligt „Wagnersk“ i hans senere Operaer, og han søgte ikke at tilegne sig de dybestgaaende Ejendommeligheder ved Wagners Udtryksvis, saalidt som han sluttede sig til de særegneste af Wagners Kunstidéer. Verdi blev ved at være sig selv og vedblev at være Italiener-Operakomponist, omend i en ædlere, mere lutret Skikkelse. Men for hans Hjemlands Musik maatte dette Omslag, der jo betegnede et Brud med Traditionen, betyde meget. Herefter maatte enhver italiensk Opera i den gamle Facon faa det forældedes Præg. — Iøvrig betegnes de nævnte tre Operaer, der alle er Udslag af langt og gennemtænkt kunstnerisk Arbejde, hver af sin Ejendommelighed: i *Aida* opfandt Verdi en fortræffelig og ganske ny, „ægyptisk“ Tone, — i *Otello* hersker en nervøst pulserende dramatisk Drivkraft med hidsige Udbrud, der først naar til Ro og Afklaring i den skønne fjerde Akt, *Falstaff* endelig er et henrivende Filigranarbejde, med fint og muntert Lune og poesifyldte Scenebilleder og derhos en egenartet let og overlegen Polyfoni — man kunde kalde denne *„comedia lirica“* et italiensk Sidestykke til *Mestersangerne.* Dog ogsaa Alderen har sat sine Mærker i de to sidste Arbejder: i *Otello* er Sproget ved Komponistens Iver for at være dramatisk sand og rammende blevet mærkelig kortaandet, og *Falstaffs* Skaber er ikke en ungdommelig Galgenfugl, der med Shakespeares rungende engelske Latter selv er med i Løjerne, men en gammel klog Mester, der kender Menneskene og deres Daarskaber og betragter dem fra sin Krog med et fint og lunt Smil.

Medens de Komponister, der samtidig med Verdi skrev for Italiens Scener, Mænd som Ponchielli, Mabellini, Pedrotti og Marchetti, ikke blev kendte udenfor deres Hjemland og end ikke ret længe interesserede der, vaktes der pludselig en evropæisk Opmærksomhed for de unge Italienere ved Pietro Mascagnis exempelløse Held med *Cavalleria rusticana* (1890). Som et Overgangsværk kunde man til en vis Grad betragte Arrigo Boitos (f. 1842) *Mefistofele* (1868, der som saa ofte i Italien til at begynde med blev afvist, men snart gik ikke blot Italien, men det meste af Evropa rundt og som, ved Siden af meget grelt, hæsligt og fortrukkent, forud for Verdis sidste Periode viser en ikke ringe Udtrykskraft og energisk Stræben efter nye Veje. Dog, *Mefistofeles*, der blev Boitos eneste Opera[1]), var endnu en Helteopera i den store Operas brede Stil. Med *Cavalleria rusticana* indvarsledes — saaledes mentes det ialtfald — en ny Stil: *Verismen*, en virkelighedstro Skildring af Nutidslivet i stærkt sammentrængt Form. De ægte veristiske Operaer var korte — ofte Enakter — og de næsten overrumplede Tilhørerne med deres hensynsløst brutale Gengivelse af uhyggelige og oprivende Begivenheder og Situationer fra Hverdagslivet. Imidlertid viste det

[1]) Boito har siden særlig beskæftiget sig med at skrive Librettoer for sine Kollegaer, saaledes skrev han baade *Otello* og *Falstaff* til Verdi.

sig snart, at den saakaldte ærlige Virkelighedsskildring var i høj Grad tillavet med skarpe Krydderier og pikant arrangeret til scenisk Effekt, og at Musiken i betænkelig Grad forlod den italienske Jordbund for at søge Forbilleder navnlig i fransk Musik (Gounod og Bizet) og tilmed var isprængt med en god Del Sentimentalitet og altfor rigelig bygget paa musikalske Fraser. Mascagni, der i *Cavalleria rusticana* havde aabenbaret dramatisk Begavelse og en vis blodrig Lidenskabelighed om end af en mindre tiltalende Art, viste sig derhos hurtig at være en for ringe Musiker til at kunne blive Fører for en ny Retning; alle hans senere Operaer, hvoraf dog nogle har et finere — men ogsaa tyndere — Præg end *Cavalleria rusticana*, er faldet igennem efter kortere eller længere Kamp for Livet (*L'amico Fritz, Le Rantzau Zanetto, Le maschere, Iris*). Mascagni (f. 1863) blev 1895 Direktør for Rossini-Konservatoriet i Pesaro. — Uagtet *Verismen* saaledes mere synes en Mode end en ny Kunstretning, staar talrige unge italienske Komponister i dens Tegn trods deres Naturels Forskelligheder. I Spidsen Ruggerio Leoncavallo (f. 1858), mere kyndig, mere bevidst og raffineret end Mascagni og næppe mindre begavet, hvis opsigtsvækkende og hurtig berømte *Pagliacci* (Bajadser) med en Prolog, der noget forlorent, men ikke uden Virkning meddeler Verismens Program, fulgtes af *I Medici, Chatterton* og *La vie bohême*, og efter ham optraadte, — ligesom Tilfældet allerede var med Mascagni — ofte støttet af en ivrig og ofte samvittighedsløs Forlæggerreklame, Komponister som Smareglia (f. 1854) med *Preziosa*, *Cornelius Schutt*, *La Falena* o. fl., Puccini (f. 1858) med *Manon Lescaut* og *La vie bohême*, Giordano (f. 1867) med *Mala vita*, *Andrée Chenier* og *Fedora*, Spinelli med *A basso porto* og Tosca med *A santa Lucia*, den græskfødte Samara med *La Martire*, Mascheroni med *Lorenza*, for blot at nævne de Navne, der er blevet mest omtalte.



Fig. 213. Mascagni.

Saaledes behersker endnu — som i et Par Aarhundreder — Operaen Italiens Musikliv og endnu flere Operakomponister, der ikke direkte har sluttet sig til Verismen, kunde nævnes — saaledes Franco Faccio (f. 1840) og Alberto Franchetti (f. 1860) — men just i den sidste Menneskealder har ogsaa den absolute Musik faaet en ivrig og talentfuld Repræsentant i Giovanni Sgambati (f. 1843), der under Paavirkning af tysk Musik, af Liszt saavelsom af Bach og Beethoven, skrev Kammermusik og Symfonier, der udkom i Tyskland og som ved deres Forening af tysk Kunstfuldhed og Grundighed med italiensk Temperament vandt betydelig Udbredelse og vakte i Italien Sans for en alvorlig Dyrken af den absolute Musik. Sgambati, der er en fortræffelig Klaverspiller, lever som Professor ved Cæcilieakademiet i Rom, paa hvis Musikliv han har øvet betydelig Indflydelse; han var saaledes den første, der i Italiens Hovedstad opførte Beethovens *Eroica*

Symfoni. Den af Sgambati anviste Vej er foreløbig navnlig fulgt af to begavede yngre Musikere[1]): Giuseppe Martucci (f. 1856), der lever i Bologna og har gjort sig bekendt ved Kammermusikværker, en Klaverkoncert (*b-moll*) og en Symfoni (*d-moll*) og Enrico Bossi (f. 1861), der navnlig har skrevet Kompositioner for Orgel[2]) og Klaver og i de sidste Aar vakt Opsigt ved sit Korværk: *Canticus Canticorum* („Højsangen"). Endelig er fra Italien udgaaet en af Samtidens første Klaverspillere, Feruccio Busoni (f. 1866 ved Firenze), der navnlig i de senere Aar har kastet sig over Komposition og udgivet Strygekvartetter, Sonater og Orkesterværker under kendelig Paavirkning af moderne tysk Musik, — i det Hele synes Busoni at glide over i det tyske Musikliv, efterat han har taget fast Ophold i Tyskland.



Fig. 214. Leoncavallo.

En ejendommelig Tilsyneladelse i moderne italiensk Musik er Abbed Lorenzo Perosi (f. 1872 i Tortono), der efter Studier i Milano og i Tyskland allerede i 90erne optraadte som Komponist (og Dirigent) af en Række Oratorier, af hvilke nogle som *Lazarus' Opvækkelse* og *Christi Opstandelse* vakte en betydelig Opsigt ogsaa i Udlandet (Paris, Wien), hvor den unge Musiker-Abbed selv fremførte dem og skaffede deres Komponist Stillingen som Dirigent for det Sixtinske Kapel i Rom. Om Værdien (og navnlig Originaliteten) af Perosis Oratorier har Meningerne imidlertid hidtil været delte, og hvor meget af sit hurtigt vundne Ry denne Musiker, der tillige har skrevet mindre Kirkestykker og Orgelmusik, skylder Reklamen og hvor meget en særegen Begavelse, faar indtil videre staa hen.

Frankrig. Da Wagner søgte at erobre Paris med sin *Tannhäuser*, strandede dette Forsøg, som vi har set, ikke blot paa

[1]) Eugenio Pirani (f. i Bologna 1852) har ogsaa særlig skrevet Instrumentalmusik men da han er uddannet i Tyskland og nu synes at have taget fast Ophold der, nærmest henføres til tysk Musikliv.

[2]) Som Orgelvirtuos og Komponist er ogsaa Filippo Capozzi (f. i Rom 1840 og Organist ved Lateran-Kirken) blevet bekendt udenfor Italien.

Jockey-Klubbens Misfornøjelse med Ballettens Anbringelse i første Akt, men ogsaa paa den Uvilje, Pressen viste mod den fremmede Indtrænger. Og bag denne Presse stod Meyerbeers Parti, ligesom det var Meyerbeer, der i det hele beherskede den franske Opera. Hverken Wagner eller Berlioz kunde bryde hans Magt, og i Frankrig fik hans Operaer først en virkelig Konkurrent i Charles Gounod, der rigtignok til Gengæld i Løbet af faa Aar vandt en saadan Yndest, at hans Operaer satte de Meyerbeerske ganske betydelig i Skygge. Det blev Gounods Navn, der kom til at lyse over fransk Opera lige ned til de sidste Tider — ti i hans Operaer lød der et mere hjærtevindende og til Syvende og Sidst mere fransk Sprog end i den indvandrede Meyerbeers.

Charles Francois Gounod fødtes 1818 i Paris; hans Moder, en anset Klaverlærerinde, uddannede fra først af hans ualmindelige Ævner. Senere kom han i Konservatoriet, hvor bl. a. Lesueur og Halévy var hans Lærere. Efterat have vundet den bekendte Pris drog Gounod 1839 til Rom, og hans treaarige Ophold der blev af ikke ringe Betydning for ham. Dels studerede han med Iver gammelitaliensk Kirkemusik (Palæstrina), dels kastede han, der tidlig havde vist Hang til Religiøsitet, sig over katolsk-teologiske Studier, og endelig førtes han gennem Omgang med Mendelssohns Søster Fanny Hensel ind paa Studiet af tysk klassisk og romantisk Musik. der (ifølge hendes Breve) „aabnede Gounod en ukendt Verden“ og „gjorde ham halvvejs forrykt“. Paa Hjemrejsen over Tyskland kunde han fortsætte dette Studium og navnlig gøre Bekendtskab med Schumanns den Gang i Frankrig kun lidet kendte Kunst. Paa Gounods meget modtagelige Naturel synes de teologiske Studier og Schumanns Romantik at have øvet lige stærk Indflydelse, men den verdslige Drift blev den sejrende, og alle sværmeriske Drømme om at blive Gejstlig opgaves. Hertil bidrog maaske ogsaa den Begejstring, Berlioz' Kunst havde vakt hos den unge Gounod. Hans Beslutning at blive Operakomponist modnedes mere og mere. Det første Forsøg (*Sappho*, 1851) mislykkedes dog og heller ikke senere Omarbejdelser skaffede denne Opera Held; ligesaa daarligt gik det den store „romantiske“ Opera: *La nonne sanglante* (hvis Tekst Meyerbeer, Halévy og Berlioz havde forkastet!) (1854). Nogle Aar beskæftigede Gounod, der var blevet Hoveddirigent for de parisiske Sangforeninger, sig da nærmest med Korkompositioner (Messer) og Instrumentalværker (to Symfonier og bl. a. den vidtbekendte lidt sødladne og stilløse men smukt melodiøse *Méditation sur le premier prélude de Seb. Bach*), indtil han atter 1858 lod Sangspillet *Le medicin malgré lui* (efter Molière) opføre, uden at den fintvittige og elskværdige, men lidet djærve eller umiddelbart lystige Musik dog formaaede at slaa an. Men det næste Aar fulgte *Faust* (d. 19. Marts paa *Théâtre lyrique*), og med denne Opera, af hvilken dog ved Førsteopførelsen kun enkelte Numre gjorde ubetinget Lykke[1]) blev Gounods Ry hurtig fastslaaet ikke blot i Frankrig, men snart over det meste af den civiliserede Verden. 1869 gik *Faust*, der oprindelig var skrevet som Sangspil med megen Dialog, i omarbejdet Skikkelse som

[1]) Særlig det fra en ufuldført Opera *Ivan le terrible* laante Kosakkor, det nu velbekendte Soldaterkor i 2. Akt.

„stor Opera“ over til *Académie de musiques* Repertoire og havde her allerede 1894 naaet sin tusinde Opførelse. I Virkeligheden staar og falder Gounods Ry ogsaa med denne Opera. I Kærlighedstragedien *Romeo og Juliette*, Gounods andet Hovedværk (1867), formaaede han kun at gentage, ikke at overgaa sig selv, og af de mellemliggende Operaer rummer vel Arbejder som *Philémon et Baucis* og navnlig *Mireille* betydelige lyriske Skønheder og sceniske og sanglige Virkninger, men hverken disse Operaer eller *La colombe* eller *La reine de Saba* besad blivende eller holdbar Værdi. Den fransk-tyske Krig foranledigede Gounod til at tage Ophold i London (1870); her levede han i tre Aar, dels komponerende, bl. a. Sørgekantaten (*Elégie biblique*) *Gallia* (efter Jeremia's Begrædelsesbog) dels optaget af et ejendommeligt, halvt sværmerisk Forhold til Sangerinden Fru Weldon, hvilket senere endte med et da meget opsigtsvækkende Brud. Gounods Operaer efter 1870 viste kun hans mere og mere udtømte Ævner, en efter en faldt de til Jorden: *Cinq Mars* som *Polyeucte* og *Le Tribut de Zamora*. I sine sidste Aar gav Gounod ganske efter for sit aldrig slukte Hang til Mystik og skrev udelukkende kirkelige Værker: saaledes navnlig de store Kantater: *Redemption* (opført ved Musikfest i Birmingham 1882) og *Mors et vita* (1883), Arbejder, der trods smukke Enkeltheder mest synes Frugten af en mangeaarig Rutine og i det Hele tomme og vidtspundne. Foruden alle de nævnte Værker udgav Gounod en Del Sange, hvoraf nogle blev meget populære og tilligemed *Faust* bidrog til at holde hans Navn i Hævd. Gounod indtog da ogsaa til sin Død (i St. Cloud) den 18. Oktbr. 1893 en Førsterangsplads i fransk Musikliv. Som Musikforfatter var Gounod fra Tid til anden virksom; bekendtest er hans Bog om Mozarts *Don Juan* og hans *Mémoires d'un artiste.*



Fig. 215. Ch. Gounod.

Mere end paa nogen anden verdensberømt Komponist kan Betegnelsen Eklektiker anvendes paa Charles Gounod. Han netop valgte blandt Fortidens og Samtidens Musik, hvad han havde Brug for. Derfor klinger ogsaa Mozarts Kantilene, Webers diabolske Romantik, Mendelssohns glatte Elegance, Schumanns Sværmeri igen i Gounods Musik — alt ganske vist afbleget og spædere, men genfølt og sammenknyttet af et sikkert Talent. Og Theatereffekter fra Meyerbeers store Operaer mødes med Orkestervirkninger fra Berlioz

— fra hvem iøvrig ogsaa Idéen med Prologen til *Romeo og Julie* laantes — og senere fra Wagner, hvis symfoniske Behandling af Orkestret gjorde stærkt Indtryk paa Gounod, der ikke hørte til de Parisere, der i 1861 saa hurtig havde en haanlig Dom om *Tannhäuser* parat.

Kan Gounod saaledes ikke kaldes nogen kraftig, original Begavelse, og er han end langtfra et Geni, saa har hans Musik dog noget ubetinget personligt. Hans kloge, følsomme og smagfulde Aand har vidst at sammensmelte alt, hvad han modtog udefra, og givet det et Stempel af noget særegen fransk. Det er navnlig om hans Lyrik dette gælder, og inderst inde var Gounod trods al sin dramatiske Bestræbelse en Lyriker, og som saadan skabte han en egenartet Melodik. En sart og følt, men tidt sødladen og sentimental, klart deklameret Melodi, der sjælden er lidenskabelig bevæget, men oftest ejer en egen yndefuld Enstonighed og ialtfald er uden store Intervalspring eller stærke Akcenter. Denne Melodik, som har Rod i ældre fransk Opera, men som var fortrængt af Meyerbeers Bravursang og Aubers prikkende Rytmer, viste sig i den Grad at være i Harmoni med hans Landsmænds Smag og Naturel, at den snart kom til at staa som typisk „fransk“ og gik igen i fransk Musik lige ned til de sidste Aaringer — og det ikke blot i Operamusiken, men i Operetten og i den lille simple eller letsindige Chanson.

Gounods lyriske Opera gjorde det af med Meyerbeers store Opera i Frankrig, som Wagners Musikdrama gjorde det i Tyskland. Og i Virkeligheden havde Gounod sine Forbilleder i de særlig nationale Værker som Cherubinis *Les deux jours*, Boieldieu *Den hvide Dame* eller Herolds *Zampa*. Men til dette nationale kom Indflydelsen fra tysk Musik, særlig fra Romantiken, hvis Stemningsart saavel passede til Gounods Hang til Mystik, selv om ogsaa hans Føle- og Udtryksmaade var mere overfladisk og mere udvendig poserende end en Webers eller Schumanns. At Gounod forstod at optage disse tyske Paavirkninger og ganske lade dem gaa op i sin Musik, er af ikke ringe Betydning, naar man betragter hans historiske Stilling; han tilførte saaledes indirekte det Frankrig, der kun kendte Schumann af Navn, ialtfald visse Elementer af tysk Musik. Mulig har hans *Faust* da været med til at forberede Vejen for Wagner, hvem Gounod iøvrig — senere hen — betragtede med mere kølige Blikke. — Der er i Tidens Løb, mest fra Tyskernes Side, ivret

meget mod *Faust* paa Grund af Misforholdet mellem denne Operamusik og Goethes Digtning. At dvæle herved er næppe længer nødvendigt. Alle vil vistnok nu erkende, at i dybere Forstand har Gounods Musik intet med Goethes Verdensdigt at gøre. Han har kun snildt valgt et vidtkendt Digt til Grundlag for en lyrisk Opera og særlig udtaget de Scener, der angik Fausts og Margrethes Forhold. Noget mere end „en almindelig Forførelseshistorie“ er der dog blevet tilbage. Der er adskillig fantastisk Kolorit over de Scener, hvori Mefistofeles optræder, og der er en mere end almindelig Sødme og Poesi over Scenerne mellem Faust og Margrethe, selvom Arten deraf er en anden og ganske vist ringere end den, der hviler over disse Scener i Goethes Digt. Endnu lever i hvert Fald *Faust* — et Værk af en melodirig og fin Musiker, der er udsøgt og omhyggelig i sin Harmonik, øm og farverig i sin Orkestration efter Webers og Berliozs Mønster — og endnu nyder Gounods Sange Yndest; hans andre Værker, med den vidtløftige og mattere Gentagelse af *Faust: Romeo og Julie* i Spidsen, er i Færd med at dø ud — mange af dem er forlængst gaaet i Glemme. —

Samtiden satte omtrent Ambroise Thomas (1811—96) jævnhøjt med Gounod, hans musikalske Stilling fastsloges derved, at han udnævntes til Aubers Efterfølger som Konservatoriedirektør — rigtignok efterat Gounod havde afslaaet Posten — og endnu nævnes Navnene Gounod og Thomas i samme Aandedræt. I Virkeligheden var der en vid Forskel paa dem. Medens Gounod var en virkelig Kunstner, om end ikke af nogen særlig kraftig eller skarpformet Type, var Thomas en erfaren og fingernem Musiker, der tumlede let og fikst med sine Midler — med Sangpartierne, som han gjorde gammeldags koncertmæssige, i Modsætning til Gounods Stemningslyrik, og med Orkestret, der blev klart og pikant under hans Haand. Han lignede Gounod deri, at ogsaa han var mere lyrisk end dramatisk anlagt, og i en velordnet og smagfuld Teknik, men han holdt sig altid paa Overfladen; Fantasi og Stemningsdybde kendte hans Musik intet til, og han besad mindre end Gounod Skyhed overfor det Banale. Langt snarere end om *Faust* kunde det da siges om hans Operaer *Mignon* (med en umulig Slutning) og *Hamlet*, at de er Profanationer af Goethes og Shakespeares Digtninge. Dog, de har gjort Lykke og navnlig *Mignon* (opført første Gang 1866) har omtrent gaaet Evropa rundt med sit yndede Primadonnaparti. — Af Thomas' mange andre Operaer og Sangspil er de bekendteste *Songe d'une nuit d'été, Psyché* og *Francoise de Rimini.*

En ganske anderledes rig Begavelse end Ambr. Thomas og en saare farlig Konkurrent til Gounods Berømmelse var Georges Bizet. Vel fremkom dennes Hovedværk *Carmen* (1875), endnu mens Gounod var i fuld Virksomhed og samme Aar endtes Bizets løfterige Liv, men den Gounodske Opera havde sin egentlige Glans-

periode inden 1870, og paa en vis Maade staar *Carmen* som en Protest mod den sarte og følsomme *Faust*-Lyrik.

Georges (eller rettere Alexander Cesar Leopold) Bizet blev født i Paris d. 25. Oktbr. 1838 i en jødisk Slægt. Han kom tidlig ind i Musikkonservatoriet og viste sig der i Besiddelse af glimrende Ævner; blandt hans Lærere var Halévy, hvis Datter han senere ægtede. 1857 vandt Bizet *prix de Rome* og under Opholdet i Italiens Hovedstad skrev han, der kort forinden (sammen med Lecocq) havde sejret i en af Offenbach foranstaltet Kappestrid med sin komiske Opera *Le docteur Miracle.* Operaen *Don Procopio* og begyndte *Le guzla de l'émir* samt komponerede Orkestersuiten *Roma* i den første Skikkelse (ti dette Arbejde underkastedes efterhaanden flere forskellige Omarbejdelser). Efter Hjemkomsten til Paris fik Bizet Operaen *Les pécheurs des perles* opført (1863) paa *Theâtre Lyrique,* hvor den gjorde en vis ydre Lykke uden dog ret at slaa an. At Bizet i melodisk Henseende knyttede til „Italienerne“ (Donizetti), og at hans Bestræbelser for at give sin Opera et farverigt orientalsk Præg kunde føres tilbage til Fel. David (*Le désert*), derom var alle enige. Stort Held havde Bizet ikke heller med sin følgende Opera *Le jolie fille de Perth* (1867), hvilken dels viste tydelig Indvirkning fra Wagner, dels rummer Spiren til *Carmen*-Musiken, saalidt som med *Djamileh,* en Enakts Opera til Tekst af L. Gallet efter et Mussetsk Digt (opført 1872); men denne sidste Opera vakte dog en Del Interesse for Bizet, hvis Ævner Kritiken nu begyndte at drøfte. Sidstnævnte Aar bragte ogsaa Opførelsen af Bizets Musik til Daudets Drama *l'Arlesienne,* af hvilken Musik han senere dannede en fin og yndefuld Orkestersuite, der vandt megen Udbredelse først gennem de folkelige Koncerter i Paris. Pasdeloup opførte Suiten første Gang i Novbr. 1872, og noget over et Aar senere foranledigede han Bizet til Komposition af Ouverturen: *La Patrie.* Derefter samlede Bizet al sin Kraft om den Opera. der skulde blive hans Hovedværk og hans sidste, *Carmen,* der opførtes d. 3 Marts 1875, uden at gøre nævneværdig Lykke — saaledes som det har været saa mangen senere verdensberømt Operas Skæbne. Bizet tog sig dette Uheld meget nær, det stod i saa grel Modsætning til hans Forhaabninger just til dette Arbejde, hvori han havde lagt al sin Ævne. Dog er det ikke rigtig, som det ofte hedder sig, at han ganske knækkedes og hensygnede. Tværtimod, ligesom efter tidligere Nederlag vandt han Mod igen og var optaget af nye Planer, (særlig til en Opera *Cid*), da Døden pludselig overraskede ham under et Landophold i Bougival d. 3. Juni 1875. Bizet døde uden nogen Anelse om den Oprejsning, hans ypperste Værk skulde faa. Efter hans Død opførtes *Carmen* med glimrende Held rundt om i Tyskland, og da dens Værd saaledes fastsloges, fandt en Genoptagelse Sted i Paris (1883) — herefter har *Carmen* hørt til *Opera comiques* faste Repertoire. —

Den Ævne hos Georges Bizet, der først springer i Øjnene, er hans Talent til at skabe en musikalsk Lokalkolorit. I *Perlefiskerne* — der ellers er en ikke synderlig værdifuld Efterligning af italiensk (Donizettisk, Verdisk) Stil, i *Djamileh,* i *l'Arlesienne* og mest i *Carmen* har han forstaaet gennem egenartede Melodier, fint og opfindsomt harmoniserede, gennem Rytmer og broget og varm Orkestration at

give en særegen Farve mest af orientalsk daarende og inciterende Gløds. Men disse Egenskaber er, omend sjælden betydelige og fremtrædende, ikke de originaleste hos Bizet, ti her har han haft Forbilleder i selve den franske Musik hos Berlioz og endmere hos Fel. David. Hans Motivvalg, ialfald for *Carmens* Vedkommende, har



Fig. 216. Georges Bizet.

ganske vist været lykkeligere, hans Formsans sikrere og hans Udtryksmaade mere rig og moderne end Forbilledernes, derfor er hans Navn paa dette Felt blevet særlig populært og efter ham de utallige Forsøg paa at meddele Kompositioner et orientalsk, spansk eller lignende eksotisk Særpræg blevet benævnte Bizetske. Men den unge Kunstners dybeste og betydningsfuldeste Særævne er Ævnen til at give i Musik en moderne Karaktertegning, en dristig hensynsløs Realisme paa Operascenen af samme Art som Merimées Fortæller-

stil og den Gang noget ganske nyt i Operahistorien. Det er utvivlsomt, at Bizet vilde en saadan „fræk“ Realisme, og at han kun af rent praktiske Grunde har fundet sig i, at Tekstbearbejderne mildnede paa Merimées Fortælling. Thi for ham gjaldt mere end at fange den spanske Kolorit, nemlig at trænge til Bunds i og musikalsk at skildre et Par Menneskesjæle og Menneskeskæbner med større Sandhed og Dristighed, end nogen Operakomponist blandt hans Landsmænd havde formaaet eller vovet det. Derfor blev *Carmen* ved de faa Forestillinger i Bizets levende Live givet med en kras Virkeligheds-troskab, som straks vakte en ubændig Forargelse, og som senere Tiders Udførelse desværre har forvisket. *Carmen* var den Gang en ægte Fabrikstøs med pjaltet Skørt og hullede Strømper, fræk og modig, stolt og besnærende, og mellem José og Toreadoren gik det næsten paa Livet løs. Tyske Forestillinger maatte anstændigvis dække over denne „Raahed“, og fra Tyskland har *Carmen* faaet sin silkeraslende og balletagtige Facon og beholdt den i selve Frankrig ved Genoptagelsen af Operaen. Dette var ikke Bizets Vilje, og det forringer ikke Arten og Værdien af hans Musik.

Det er rigtigt, at „*Carmen*“ som Opera er af en egen „Blandingsart“. Tyske Forff. stiller sig ofte afvisende, fordi den ikke gaar ind under nogen systematisk Rubrik; der er *Opéra comique* (i Betydning af det gamle Sangspil med rørende Tendens) deri, der er kaad og munter Operettemusik, og der er tragisk og lidenskabopfyldt Operamusik; der er ingen „ren“ Stil, forsaavidt som der i *Carmen* blandes ægte franske Traditioner med Meyerbeersk Stil og italiensk Musik med Wagners musikdramatiske Teknik. Det lader sig heller ikke nægte, at *Carmen*-Musiken kan søge ydre Effekter og ikke altid er fin; Bizet indrømmede saaledes selv at have „omarbejdet den vidtbekendte Toreadorsang i Militærmusikgenren for at vinde et Publikumsstykke“. Men hvor er disse Indvendinger lidetsigende, naar man staar overfor en ung, rig og energisk Kunstners Værk, der er rødt af Blod og skælver af Liv, der vil noget nyt og, selvom den ungdommelige Ævne undertiden vakler, i det Hele og Store har naaet det. *Carmen* var da mere end et løfterigt Arbejde, det var Udslag af en ny og usædvanlig Begavelse, og dets Skæbne blev at vise Operamusiken en ny Vej, der alt er betraadt af mange Musikere — særlig som nævnt af de italienske *Verister* — uden at dog nogen har naaet tilnærmelsesais saa langt som Forbilledet. Men for fransk Operahistorie har *Carmen* — senere navnlig i Forening med Mas-

senetske Operaer — derhos betydet et Brud med den overleverede *Opéra comique*-Genre: *Drame lyrique* hersker ogsaa paa *Opéra comique*, ligesom det gennem Gounod fortrængte den „store“ Opera. Kravet paa Komik, Humor, ja blot borgerlig Hyggelighed var ganske opgivet, nu da rene Tragedier spilledes paa *Opéra comique*-Scenen.

Trods det spanske Æmne var *Carmen* med sin præcist rammende Udtryksfuldhed, sin Knaphed og Klarhed, sine elegante Rytmer og lette bevægede Melodier et ægte fransk Værk. Det dukkede da op som en ubevidst Medbejler til Gounods Franskhed; og den franske Musiks Historie frembyder herefter lige ned til de sidste Dage Billedet af sideordnede Gounodske og Bizetske Strømninger, hvortil saa i de sidste Aartier er kommet en mægtig Wagnersk Indflydelse og den Betydning, César Francks Musik og Lærergærning har haft. Nevtralt overfor disse Bevægelser staar adskillige Musikere — af hvilke rigtignok ingen traadte frem i første Række — og udenfor dem staar en Komponist som Jacques Offenbach og de, der fulgte ham efter — De førstnævnte Musikere er Mænd som Léo Delibes (1836—91, i en Aarrække Organist, derefter Korrepetitør ved den store Opera, fra 1881 Professor ved Konservatoriet), der med megen Vid, Livfuldhed og Elegance skrev et bekendt Værk i den gamle *Opera-comique*-Stil: *Le roi l'a dit* (1873) og i mere lyrisk Stil: *Jean de Nivelle* (1880) og *Kassya*, endvidere en yndefuld og flot Ballet, der gik Evropa rundt: *Coppelia* (1870) og en Opera i orientalsk Stil *Lakmé* (1883), hvori hans indtagende og fine Musikerbegavelse atter viser sig ved Siden af hans Musiks Mangel paa kraftig Tegning; Victor Massé (1822—84), der skrev seksten, mest komiske, Operaer, hvoraf nogle som *La reine Topaze, Les Noces de Jeanotte* og *Paul et Virginie* fandt Vej udenfor Frankrig, uden dog at eje dybere Værd. Emile Pessard (f. 1843), F. Poise Ernest Guiraud (1837—92) (*Piccolino*) og André Messager (f. 1853) (*Madame Chrysanthème*), der alle fortsatte i *Opera-comique*-Genren, tildels i dens letteste Form.

Jacques Offenbach nævner Musikhistorien mere for hans Værks kulturelle Interesse end for den forbigaaende Mani for hans travesterende Operetter.

Det er foran omtalt, at Aubers og Adams seneste Værker mere og mere forlod det franske Sangspils Traditioner og søgte mod den populære og behagelystne Genre, der med sine fremherskende Danserytmer blev Overgangen til den egentlige Operette. Dennes Ophavsmænd, Hervé og Offenbach, var derfor ikke egentlige Opfindere af en ny Genre, men snilde Udnyttere af den Retning, *Opéra comiquen* havde taget og af den Smag, som i Tredserne forlangte den letteste, vittige og frivole Underholdning. Hervé[1]) fik fra Boulevardscenerne nærmest det jævnere Publikum og den letlevende Ungdom i Tale med sine Operetter — for hvis Musik Pariserne fandt det betegnende Udtryk: *musiquette* og blandt hvilke *Le petit Faust* (en Parodi paa Gounods Opera, der gik Mesteren haardt til Hjærte) vel er den bekendteste. Offenbach[2]) fandt ligesom en bredere

[1]) Hervé (egentlig Florimond Ronger) 1825—92, var oprindelig Organist, senere Kapelmester ved *Palais royal* og grundede 1854 *Folies Concertantes*, hvor han opførte sine egne Operetter *Le petit Faust, L'oeuil crevé, Nitouche* o. m. fl. Hans Humør var livfuldt og lystigt nok, men hans Musikerbegavelse strakte kun til i de smaa Kuplets, og han maatte da efterhaanden vige for sin Konkurrent Offenbachs sikrere Haandelag og bredere Begavelse.

[2]) Jacques Offenbach (1819—80) var født i Køln i en jødisk Familie, men kom endnu som Dreng til Paris og blev optaget i Konservatoriet, hvor han særlig lagde sig efter Violoncelspil; han var en Tidlang Medlem af *opera-comiques* Orkester, blev senere Kapelmester ved

Basis for nogle af sine bedste og kendteste Operetter, i hvilke Tekstforfatterne paa den kaadeste og ofte virkelig vittige Maade parodierede sociale og politiske Forhold eller travesterede den en Gang urørlige franske Heltetragedie, og hvortil Offenbach satte en let og munter, ofte saare vittig, undertiden i melodisk Henseende stemningsfuld og gennemgaaende orkestralt smagfuldt behandlet Musik, der rigtignok i Længden blev af en ret stereotyp Karakter. Det er betegnende, at Offenbach som *Theâtre francais*' Kapelmester dirigerede Gounods Musik til en stivbenet Tragedie af Ponsard (*Ulysse*), man kunde vel tænke sig, at han ved en saadan Lejlighed har faaet Idéen til at lade de antike Guder og Helte danse en letbenet Kankan. Ikke uden Ret har man paapeget den nære Forbindelse mellem det samtidige, Napoleon d. 3djes, Frankrig og Offenbachs uærbødige, til en vis Grad aristofaniske Operetter, og dette Forhold giver hans Værk en kulturel Interesse og sætter hans Arbejder trods deres Letvægt og hele Døgnkarakter paa et noget andet Niveau end Forgængeren Hervés eller Efterfølgernes. Blandt disse fandtes forøvrig Musikere, der fuldt ud stod Maal med Offenbach, saaledes navnlig Ch. Lecocq (f. 1823), der skrev den vidtbekendte *La fille de Mdme Angot* (hvori ogsaa en og anden politisk Hentydning), *Giroflé-Girofla* og *Le pétit Duc*, desuden Robert Planquette (f. 1840, *Les cloches de Corneville*), Edmond Audran (f. 1842, *Miss Helyett*). —

Berlioz havde, som vi har set det, skabt den moderne franske Instrumentalmusik; men til at begynde med, blev hans Indflydelse mest at spore i Operamusiken (Meyerbeer, Gounod, Bizet). Først paa dette Tidspunkt i fransk Musikhistorie fik han Efterfølgere i de to betydeligste absolute Musikere i det moderne Frankrig, César Franck og Camille Saint-Saëns, af hvilke den første vel var født Belgier, men levede sin meste Tid i Paris, hvor han øvede stor Indflydelse paa de unge Musikere.

César Auguste Franck[1]) fødtes 1822 i Liège, hvor han gjorde sine første Studier ved Konservatoriet; fra 1837 fortsatte han dem i Paris, ved hvis Konservatorium han vandt den ene Pris efter den anden og vakte den største Beundring ved sine sjælden tidlig udviklede tekniske Ævner. Romerprisen opnaaede han ikke, fordi hans Fader paany kaldte ham tilbage til Belgien, men fra 1843 tog Franck fast Ophold i Paris, hvor han (1859) blev Organist ved St. Clotilde og (1872) Lærer i Orgelspil ved Konservatoriet. Forøvrig levede han ganske tilbagetrukket, helt gaaende op i sin Komponist- og Lærergærning; en Skare Elever

Thêatre francais, men vandt sig først Navn, da han begyndte at skrive Operetter og Farcer for det af ham selv overtagne Theater *Bouffes parisiennes*. Af de over hundrede Operetter m. v. han lod opføre, er de mest kendte: *La belle Helene*, *Orphée en enfers*, *Barbe bleue*, *Les Brigands*, *Vie parisienne*, *Princesse de Trébizonde*, *La chanson de Fortunio* og *Mariage aux lanternes*. Som flere Komponister før ham led han Skibbrud i sin Gærning som Theaterleder og satte en stor Del af sin erhvervede Formue overstyr. En Tourné til Amerika kunde ikke bringe den paa Fode igen. Sin meste Levetid tilbragte Offenbach ellers i Paris, hvor han nød megen personlig Yndest. Hans sidste Værk *Les contes d'Hoffmann* opførtes først efter hans Død (1881), det viser en anden Art af Fantasi og Udtryksmaade og en højere kunstnerisk Stræben end noget tidligere og vidner om, at Offenbach kunde være blevet en *opera-comique*-Komponist af Rang.

[1]) Biografier af A. Cocquard (1891) og E. Destranges (1897).

omgav ham og svor begejstret til hans Navn, men kun i Ny og Næ kom hans Ting offentlig frem, og i den større Musikverden var han næppe kendt, eller i hverfald kun som Orgelspiller. I sine sidste Aar led han af Synssvækkelse, og hans Død var Følgen af et Ulykkestilfælde (1890). Da Servières kort efter ønskede at offentliggjøre en Artikel om César Franck i et stort fransk Tidsskrift, modtog

Fig. 217. Offenbach-Apotheose.

han fra Redaktionen det Svar: Organisten ved St. Clotilde! ja det synes jo, som han har været en stor Musiker, men kun lidet kendt af Publikum ... hvorledes vil De gøre vore Læsere begribelig, at De vil tale til dem om en Komponist, som ikke er berømt, som aldrig er spillet paa Operaen. Har han aldrig skrevet en Ballet, idet mindste? .... Saaledes lød „Folkets Røst“ den Gang. — Francks *Op. 1* var hele tre Klavertrioer, snart efter fulgte Oratoriet *Ruth*, hvis første Opførelse gik ret sporløst forbi, men som ved Genoptagelsen (1871) for første Gang

henledte Opmærksomheden paa C. Franck. Dennes Værker er iøvrig ikke talrige, en stor Del henhører til den absolute Musik: en Symfoni i *D-dur*, en Fantasi (*Les Djinns*) og *Variations symphoniques* for Klaver med Orkester (1883), en Violinsonate (1884), en Klaverkvintet (1880), en Strygekvartet (1888), nogle Klaverværker, deriblandt den store Suite *Prélude, Choral et Fugue* (1884), adskillige Orgelkompositioner og endelig Orkesterfantasier, som *Le chasseur maudit* (1875) og *Les Éolides*. Francks største Værker tilhører Kirkemusiken: *Redemption* (1872) og *Les Béatitudes* (1879); for Scenen har han skrevet et lille Sangspil og Operaen *Hulda*, der vakte Opsigt ved Førsteopførelsen i Monte Carlo (1885), men iøvrig ikke synes at have vundet nogen somhelst Udbredelse.

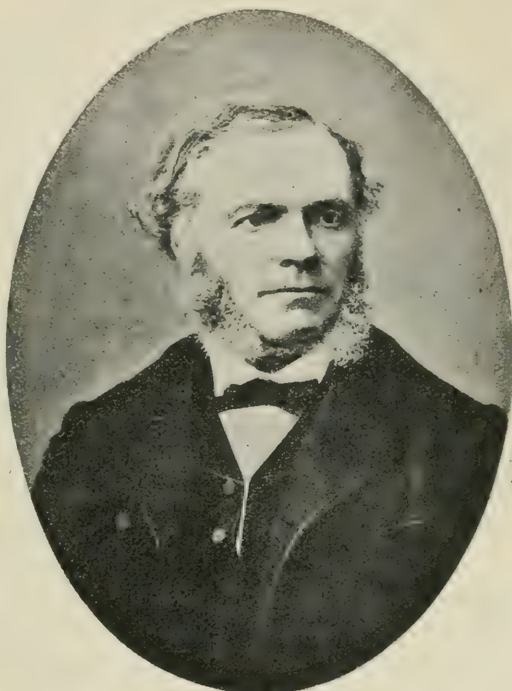


Fig. 218 César Franck.

Efter C. Francks Død har hans Ry været stadig stigende i hans Fødeland, i hans Hjemland og ikke mindst i Norden. I Tyskland derimod er hans Værker kun i ringere Grad trængt igennem, og Musikforff. nævner i Reglen knap hans Navn eller bringer kun faa og lidet forstaaende Bemærkninger om hans Kunst. Dette er i Grunden saa meget mærkeligere, som det med en vis Ret kan siges, at César Francks Musik — ifølge hans Temparement eller ifølge hans Afstamning — danner et Mellemled mellem moderne fransk og tysk Musik. Heraf forklares ogsaa, at de unge Franskes Begejstring for ham og for Rich. Wagner er omtrent jævnstor. Der er gennem Franck tilført den franske Musik nye Værdier. Hans Kunst bæres af et Mesterskab i teknisk, saaledes ogsaa i polyfon Henseende, som den franske Musik længe ikke havde ment at have Brug for, et Mesterskab, der viser

ham som en højt begavet og forstaaende Elev af Seb. Bach. Og hans udviklede Teknik er ikke Selvformaal, den gaar fuldstændig op i Kunstværket, han skaber, og giver dette en egen Rigdom og Dybde. I melodisk Henseende præges Francks Musik af en karakterfuld Skønhed, men mest inspireret og særlig forbilledlig maatte hans sjældne harmoniske Ævne blive. Han udfolder paa dette Felt en Finhed og Aandrighed, der stadig bereder overraskende Glæder og trods Schumanns, Liszts, Wagners — og i Frankrig særlig Bizets — Nyvindinger paa dette Omraade kan C. Franck dog nævnes som en Udvider deraf og hans Harmonik betegnes som hans særlige Ejendom. Af fransk Kunst har C. Franck lært Klarhed i Udtrykket og en vis yndefuld Elegance, og den pragtfulde Behandling af Orkester (og Kor) viser, hvad Berlioz har betydet for ham. Med alle disse Egenskaber maatte Franck komme til at staa for de unge som ophøjet Forbilled, og gennem sin ejendommelige sympathetiske Personlighed drog han dem yderligere til sig. Hvad Under, at de da først og mest saa paa det Nye og Fremragende hos denne Kunstner og skød tilside Manglerne ved hans Frembringelser, særlig den efter Francks hele Stilling og Livsforhold forklarlige altfor store Bredde og Vidtløftighed, som undertiden skader hans Værker, og den ejendommelige fri, ligesom improvisatoriske Formgivning, der let kan frembringe et spredt Indtryk.

Tallene foran viser, at Franck skrev sine betydeligste og største Værker i en forholdsvis fremskreden Alder. Hans Kunst er helleringen ungdommelig fremstormende, det er Manddomskunst. Den er ikke revolutionær — udadtil mindst af alt — og den vil intet for sig selv. Den har sit Maal i sig selv, dens Stræben gaar mod den kunstneriske Fuldendelse; dens Præg er en naivt-ideal Begejstring, ædel Skønhedsdyrken og religiøs Tro; varm Poesi og hjærtevindende Menneskekærlighed strømmer fra den, al jordbunden Lidenskab ligger den fjærn, og gærne søger den op til usanselige Højder — til jævnere Livslyst kender den ikke mere end til Humor.

Camille Charles Saint-Saëns er født i Paris d. 9. Oktbr. 1835. Hans medfødte musikalske Ævner var sjælden store og gav sig usædvanlig tidlig til Kende, saaledes begyndte han allerede at komponere i Femaarsalderen. Ganske ung kom han ind i Konservatoriet, i atten-nitten Aars Alderen fik han dels en Ode til St. Cécilie dels en Symfoni opført og vandt kort efter Prisen i Bordeaux for en anden Symfoni. Forinden var han alt optraadt offentlig som Koncertspiller og tidlig maatte han ogsaa tage Stilling som Organist (fra 1858 til 70 ved

St. Madelaine Kirken). Efterhaanden vandt Saint-Saëns nu Navn som Komponist, og da hans Midler tillod ham det, og hans nervøst urolige Temperament og svagelige Helbred tilskyndede ham dertil, opgav han enhver fast Stilling og levede et frit, meget omstrejfende Liv paa Rejser, der dels havde Koncertformaal, dels og hyppigst førte ham rundt til de fjærneste Kroge af Evropa eller lidet besøgte Egne i Orienten. Ofte skiftede han saa pludselig og lunefuldt Opholdssted og Rejseplan, at selv hans nærmeste Venner ikke kunde følge hans Spor, og Rygter om hans Død udspredtes. Trods dette omflakkende Liv var Saint-Saëns stedse rastløs flittig, han fik ikke blot Tid til at udfolde en meget betydelig Komponistvirksomhed, men han kunde snart dukke op for at indstudere en af sine Operaer, snart tage Sæde i en musikalsk Jury eller spille paa en Koncert eller skrive en Avisartikel — og „hans ualmindelig nervøse Temperament har i Kraft af hans Viljesstyrke hidtil stadig sejret over et saare slet Helbred“. Saint-Saëns har været overordentlig produktiv og omtrent forsøgt sig i alle Musikens Genrer. Han har skrevet tre Symfonier (bekendtest II i *a-moll* og navnlig III i *c-moll*), symfoniske Digtninge (*Phaëton, Le rouet d'Omphale, La jeunesse d'Hercule, Danse marcabre*), derhos Suiter og Koncerter for Klaver (bekendtest Nr. II i *g-moll*), for Violin og for Cello, forskellig Kammermusik (Klaver-Violin Sonate, en Septet for Trompet med Klaver og Strygere, Kvintet og Kvartetter) og Orgelværker; dernæst Kirkemusik, Messer, Requiem og Oratoriet *Le Déluge* og endelig en Række Operaer, blandt hvilke kan fremhæves *Le timbre d'argent, Samson et Dalila, Henri VIII, Ascanio* og *Phryné* og foruden alt dette har Saint-Saëns faaet Tid til at udgive et Par Bøger, hvori han har samlet sine æsthetiserende og causerende Artikler om Musik.



Fig. 219.
Camille Saint-Saëns.

Allerede dette korte Rids af Saint-Saëns Liv og Personlighed vil have givet Indtryk af, hvor forskellig en Kunstnertype han er fra César Franck. Fælles for dem er deres blandt datidige Franskmænd saa sjældne Beundring for og Forstaaelse af Seb. Bachs Kunst og af den tyske Klassicisme i det Hele og kendelig er de begge paavirkede derfra. Men medens C. Franck var en beskeden og sky Aand, der helst i Ubemærkethed dyrkede sin Kunst, er Saint-Saëns et uroligt Hoved, en spillende, spirituel Natur, der stadig søger ny Indtryk og nye Virkninger. Hans Musik er mønsterværdig i formel Henseende, og hans sjældne tekniske Overlegenhed (navnlig hans Mesterskab i polyfon Stil) maatte efterhaanden aftvinge Anerkendelse og staa som Forbilled for de ærligstræbende blandt hans yngre Kaldsfæller. Men hans Musik gaar ikke dybt som César

Francks. Han er en træfsikker og aandrig *artiste*, ikke en dyb og sjælfuld Kunstner: han ynder at vise, hvor overlegent han formaar at tumle med sit Stof, selve den tekniske Bravur er ham et Formaal. Som Berlioz' Efterfølger staar Saint-Saëns særlig i sine symfoniske Digtninge, i hvilke han flot og stolt maler med stærke Farver og med fantasifuld Anskuelighed. Det er imidlertid mere brillante *al fresco*-Billeder, end Stemnings- eller Sjæleskildringer. Trods al Glans og orkestralt Mesterskab lader hans Musik derfor kold — her som næsten overalt, og de store Ord, han udtaler med saa megen Applomb, finder ikke ret Genklang. Fri for den typisk franske (Berliozske) Poseren er Saint-Saëns' Musik ikke, og uden Koketteri anvendes den tekniske Bravur ikke heller overalt. Alligevel er denne Musiks Holdning i det Hele fornem, altid er den elegant og fuld af fransk Klarhed og Charme, ofte er den af overraskende Vid og Pikanteri, og til Tider kan den naa en virkelig Storstilethed (som i Symfoni Nr. III), kun Varme og Gemyt fattes næsten overalt. — Af Saint-Saëns' Operaer har egentlig kun en eneste slaaet igennem og vist Ævne til at bevare sin Livskraft: *Samson et Dalila*, der ogsaa er naaet ud over Frankrig. Uagtet Saint-Saëns ikke har kunnet undgaa Paavirkning fra Rich. Wagner, for hvem han ialfald nærer en vis kølig Beundring, kan hans Operaer ikke siges at være undfanget i moderne Aand, og de synes at blive det mindre og mindre for hvert Værk, der fremkommer. — —

César Franck og Saint-Saëns, der i saa høj Grad dyrkede den absolute Musik, stod som Særsyn i den musikalske Samtids Øjne. Lige indtil de sidste Aaringer gjaldt i Frankrig en Symfoniker og endnu mere en Kvartetkomponist lidet mod den, der skrev Operaer eller anden scenisk Musik. Vi har nys gengivet det Svar, Servières modtog kort efter César Francks Død, og Pierre Lalo beretter om, hvorledes hans Fader — der straks skal omtales — maatte gaa Tiggergang med sin Opera *Roi d'Ys*, fordi man kun kendte ham som Symfoniker, hvad den Gang betød Komponist af anden Rang. — Ved Konservatoriekoncerterne havde man vel dyrket Beethoven, men rigtignok med en doktrinær Stivhed og Livløshed, som man kaldte Tradition, hvorfor man ogsaa blev i høj Grad forarget, da tyske Dirigenter — med Herman Levi som Førstemand — kom til Paris og viste, hvorledes Beethoven kunde og burde spilles til stor Forargelse for de Gamle, til Henrykkelse for de Unge, der fik at

mærke, at denne Kunst ikke var død „Tradition", men at den levede med varmt Blod og skælvende Nerver og formaaede at meddele sig til dem selv. Senere har forskellige tyske Dirigenter gæstet Paris saasom Weingartner og Arthur Nikisch, men mere har de store Koncerter under Pasdeloup, Lamoureux og Colonne betydet. Disse har ikke blot genfødt Berlioz og indført Rich. Wagner, men de har bragt anden moderne fremmed Kunst til Parisernes Kundskab (Schumann, Brahms, russisk og nordisk Musik) og de, — saavel som Lamoureuxs Efterfølger som Leder af populære Koncerter Chevillard — har med Iver og Sympathi taget sig af den unge franske Musik.

Uden at forsømme Operaen ganske har da allerede forud for de helt moderne „ungfranske" Musikere adskillige Komponister i Frankrig dyrket Instrumental- og Koncertmusiken; kun enkelte af dem har dog formaaet at vinde frem til et evropæisk Navn. En Komponist som Weckerlin (f. 1821) er kun kendt som Konservatoriets Bibliothekar og som musikhistorisk Forfatter, og Mænd som Léon Gastinel (f. 1823), Paul Lacombe (f. 1837), Réné Boisdeffre (f. 1838) eller La Tombelle (f. 1854) kendes udenfor Frankrig lige netop af Navn. — Til denne Gruppe kan endvidere nærmest henregnes enkelte mere betydelige og kendte Kunstnere som: Benjamin Godard (1849—95), et følelsesfuldt, men ikke meget kraftigt Talent (Kammermusik, dramatisk Symfoni: *Tasso, Symphonie gothique*, Violin- og Klaverkoncert samt nogle mest mislykkede Operaforsøg, særlig *Jocelyn* og *Dante et Beatrice*), Gabriel Fauré (f. 1845), en glat og formsikker, ofte indtagende Musiker (Kammermusik, Symfoni, Chorværker) og endelig den betydeligste Edouard Lalo (1823—92), en elegant og aandrig Komponist med stort orkestralt Talent, der har vundet et betydeligt Ry navnlig efter sin Død, uagtet han ikke besad nogen stærkt udpræget Personlighed[1]) og kun producerede lidet

[1]) „Lalos Musik er ikke dybt original, men bestræber sig for ikke at være banal og Komponisten undgaar med Flid de Vendinger og Formler, som vort Øre er træt af. Inspirationen er hverken fremtrædende eller mægtig og man savner undertiden Fylde. Men to værdifulde Egenskaber besidder denne Musik — foruden Orkesterfarven —: i de blide og erotiske Afsnit ærlig Følelse og ægte og indtrængende melodisk Udtryk, i de pathetiske Afsnit Klarhed og kraftig Akcentueren .... Lalo har selv udtalt om sine Studier: Mine foretrukne „Professorer" var — ikke Konservatoriets, men først Beethoven og saa Schubert og Schumann. Den, der kan læse og høre, har her Nøglen til hele min Musik". (Ad. Jullien.)

(Violin- [deraf *Symphonie éspagnole*], Klaver- og Cellokoncerter, *Rhapsodie norvégienne*, Kammermusik, Balletten *Namouna* og navnlig Operaen *Le roi d'Ys* [komp. 1876, opført 1888, genoptaget 1902]).

Trods det Fremstød, Instrumental- og Koncertmusiken saaledes paa forskellig Vis havde faaet, vedblev og vedbliver dog Operaen at blive det dramatisk anlagte og interesserede franske Publikums særlige Yndling og ad Operaens Vej gaar fremdeles franske Komponister sikrest og i Reglen hurtigst til Ry og Vinding. Den Komponist. der ad denne Vej er naaet længst og er videst kendt, er utvivlsomt Jules Massenet. Det er betegnende, at Massenets Værker i saa ringe Grad er trængt frem udenfor Frankrig, og at næppe noget af dem har holdt sig paa en fremmed Scene. Massenet er nemlig en typisk fransk Komponist af den ældre Tradition, han er Gounods Efterfølger i sin vage, søde og sværmende Melodik og han er Meyerbeers Efterfølger i sin Higen efter store sceniske Virkninger, ofte byggede paa tom og hul Grund. Franske Forf. tale med en Smule Spot om Massenets „Stortalenhed“, andre vilde vel nærmest bruge Udtrykket Fraser, ti af saadanne er hans Operaer fulde. Imidlertid vil ingen kunne frakende Massenet betydeligt Talent, Alsidighed og ualmindelig Sans for scenisk Anlæg og Effekt (deriblandt orkestral), saalidt som det kan nægtes, at hans Melodik i lykkelige Øjeblikke kan besidde megen Ynde og et vist Sværmeri — men i Reglen kun ringe Følelsesdybde —, men alt hos denne Komponist gør et udvendigt theatralsk Indtryk, man mærker for meget Hensigten og savner Respekt for de anvendte Midler.

Massenets Musik- og Operastil er som nævnt nærmest en Fortsættelse af Meyerbeer-Gounods, men ligesom der ogsaa hos ham klinger Bizetske Virkninger, saaledes har han — der ikke mindre end Gounod er Eklektiker — ikke kunnet undgaa en vis Paavirkning af Wagners tidligere Værker. Men gennem disse forskellige Paavirkninger slaar ingen stærk ejendommelig Personlighed, og denne Omstændighed har sagtens sin væsentlige Skyld i, at det aldrig er lykkedes Massenet helt at sejre med et typisk Værk trods hans ivrige Arbejde og mange forbigaaende Sceneheld. Massenets Oratorier — af en ret verdslig Karakter og skrevne til Koncertopførelse — præges som Gounods af en vis udvendig Extase, men „savner ganske Alvor, overmenneskelig Storhed og religiøs Følelse“. Hans Sange har vundet megen Udbredelse og hører delvis til hans bedste Frembringelser.

J u l e s E m i l e F r é d ê r i c M a s s e n e t er født i Monteaux (Deptm. Loire) d. 12. Maj 1842. Ved Konservatoriet i Paris var Reber og Thomas hans vigtigste Lærere: hans Begavelse indhøstede den ene Belønning efter den anden, tilsidst *prix de Rome* (1863). Efter Massenets derpaa følgende Italiensophold tog han (1866) tilbage til Paris, hvor han endnu lever. Bortset fra Koncertouverturen *Phèdre* (fremkaldt ved en Kappestrid iværksat af de populære Koncerter i Paris) et Par Suiter for Orkester nogle Klaverstykker og Oratorierne *Éve, La viérge* og *Marie Madélaine* har Massenet kun skrevet Sange og scenisk Musik. Han debuterede 1867 som Sangspilkomponist med *La grand' tante*; sin første Sukces vandt han først 10 Aar efter med *Le roi de Lahore.* Med ret omskifteligt Held fulgte derefter en lang Række Operaer, hvoraf fremhæves *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Mage* (1891), *Werther* (1892 i Wien) — denne og *Manon* er de eneste af Massenets Operaer, der har vundet nogen Fremgang udenfor Frankrig — *Sappho* (1897), *Cendrillon* (1899), *Griséledis*, et Mysterium, og *Le jongleur de Notre Dame* (1902). Fra 1878—90 var Massenet Kompositionslærer ved Konservatoriet, blandt hans Elever nævnes B r u n e a u og C h a r p e n t i e r.

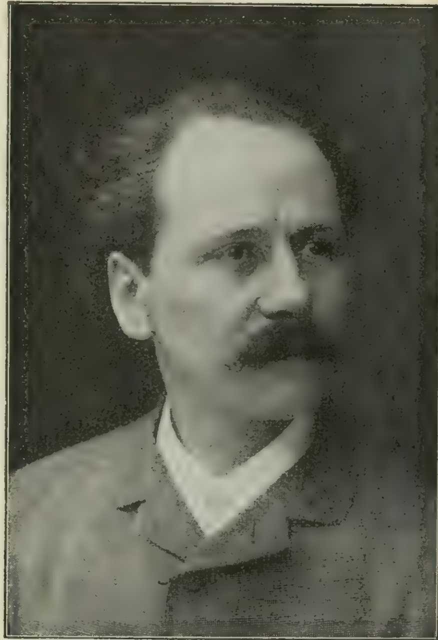


Fig 220. Jules Massenet.

Massenet forblev ikke upaavirket af Wagners Kunst, men Paavirkningen var rigtignok af temmelig ydre Art. Samtidig med ham optraadte imidlertid flere Operakomponister, der langt mere bevidst og inderligt sluttede sig til Wagner og saaledes indledede den Begejstring for og Efterligning af Wagner, som derefter greb fransk Musikpublikum og franske Musikere, saaledes at de sidste Aartier „Wagnerismen" næsten behersker fransk Musikliv, navnlig da Operakomponisterne, og i de allersidste Tider har fremkaldt forstaaelige Advarselsraab fra Kritikens Side. Ingen af disse første Wagnerianere har slaaet igennem udenfor Frankrig, bekendtest er E r n e s t R e y e r, E m. C h a b r i e r og V. J o n c i è r e s — af hvilke Reyer er den betydeligste Begavelse og den, der har indtaget den mest fremskudte Stilling — som en Art „Fører" for det „unge" Frankrig.

Louis Etienne Ernest Reyer (egl. Rey) er født 1823 i Marseille; som Musiker er han nærmest Autodidakt, men i høj Grad paavirket af Berlioz, hvis Efterfølger han blev som Kritiker ved *Journal des Débats*. Som Komponist debuterede han med en komisk Opera (*Maitre Wolfram*, 1854) og fik ogsaa senere en komisk Opera *La statue* opført (1861). Derimod laa Reyers Hovedværk, Operaen *Sigurd* (Stof efter Edda og Nibelungenlied) aarelænge færdig, inden han kunde opnaa dens Opførelse. *Sigurd*, der er undfanget forinden Wagners Trilogi blev kendt, sættes meget højt af franske Musikere; Operaen viser en stærk Paavirkning af eller snarere Aandsbeslægthed med Rich. Wagners tidligere Værker; man kunde kalde det en *fransk Lohengrin* og Indflydelsen af Wagners Theorier, for hvilke Reyer ogsaa kæmpede i sin Kritikervirksomhed, er ganske kendelig, navnlig derved, at han vilde skrive et virkeligt Drama ingen Virtuosopera og ved den fremtrædende og selvstændige Plads, han gav det symfonisk udarbejdede Orkester. Men rent musikalsk er dette fornemme og ærlige Værk ikke særlig originalt, Erotiken faar undertiden det traditionelle franske Udtryk, og Weber og Berlioz mærkes som de ledende Forbilleder i de fantastiske og pathetiske Afsnit. Reyers andet Hovedværk *Salambô* (efter Flauberts Roman), opført 1892, et farverigt og mere lidenskabeligt Værk, henpeger for den orientalske Kolorits Vedkommende ligesom Ungdomsarbejdet Ode-Symfonien (*Le Salem*) paa Fel. David som Forbilled.

Mindre sikker og bevidst, men blodrig og oprindelig synes Emanuel Chabrier (1841—94) at have været, han var en lidenskabelig Tilhænger af Wagner og bar Øgenavnet „Wagnerismens Falstaff“[1]). Chabrier var Jurist og lige til 1879 ministeriel Embedsmand, men havde tidlig gjort musikalske Studier og bragte 1877 en Operette *L'étoile* til Opførelse; betydeligere end dette Arbejde og en senere komisk Opera *Le roi malgrè lui*, er hans Operaer i stor Stil: *Gwendoline* — Chabriers Hovedværk, af stærk Wagnersk Faktur, der behandlede med Kraft og Fantasi et Motiv fra danske Vikingers Indfald i Bretagne (opført i Bruxelles 1886, i Karlsruhe 1889, i München 1890 og først 1894 i Paris) — og *Briseis*, som han ikke naaede at faa frem. Chabrier har ogsaa skrevet interessant Klavermusik, han debuterede som Komponist med de nogle Schumannsk paavirkede Klaverstykker og skrev senere *Bourrées fantasques* (tilegnede Edouard Risler), hvorimod en spansk Rhapsodi *España* med al dens Orkesterglimmer er et ret udvendigt Stykke. Som Instrumentator og som Harmoniker udfoldede Chabrier megen Opfindsomhed.

Victorin de Joncières, født 1839 i Paris, var en ivrig Beundrer af Wagner, men efterlignede ham mer i de udvortes Ting navnlig i Orkestration; at Wagners inderste Væsen ikke var gaaet op for ham, viser Stilløsheden i hans Værker og navnlig den tydelige Paavirkning af Gounod — og Meyerbeer. Joncières skrev foruden nogle Orkesterværker Operaerne: *Sardanapal*, *Le dernier jour de Pompei*, *Dimitri* og *La Reine Bertha*. I sine Værker „har han dog mere givet Forhaabninger end Resultater“.

Disse tre Musikere danner paa en Maade „Wagnerismens“ Fortrop i Frankrig; det er Rich. Wagners tidligere Værker (dog ogsaa *Tristan og Isolde*), der særlig har grebet dem saavel som hans

[1] Sagtens ogsaa paa Grund af hans voldsomme Temparament, og fordi han „elskede Larm i Musiken“.

opera-omskabende Idéer. Til disse tre slutter sig nu en Række Komponister, der vel i det Hele og Store følger en moderne Retning, men som dog ingenlunde er Radikalere og med Grund af Kritiken har kunnet betegnes som „Wagnerianere i Ordets gode Betydning". Ogsaa om dem gælder det, at kun faa af deres Værker har fundet Vej udenfor Frankrig. Saadanne Musikere er: Salvayre, Duvernoy, Paul Vidal, Marty, Samuel Rousseau, Gabriel Pierné, Camille Erlanger, Augusta Holmés, Cécilie Chaminade og Theodor Dubois, der efter Thomas blev Direktør for Konservatoriet, og som har skrevet Musik i omtrent alle Genrer (hvoraf en Del Kammermusik og navnlig Orgelværker har vundet betydelig Udbredelse).


Fig. 221. Vincent d'Indy.
(Meddelt til nærværende Værk.)

Men ved Siden af disse Mellempartiets Mænd staar en stor Gruppe Musikere af mere udpræget Fremskridtstype — der i Frankrig over en Bank, ofte som et Haansord, kaldes Wagnerianere trods deres indbyrdes Forskellighed og ofte kun fjærnere Sammenhæng med Wagners Kunst, medens man andetsteds mere nevtral betegner dem som den ny- (eller „ung"-) franske Skole.

Som almindelig anerkendt Hoved for denne Skole staar Vincent d'Indy.

Paul Marci Vincent d'Indy er født i Paris d. 27. Marts 1851; hans fornemste Lærer var César Franck, under hvem han særlig lagde sig efter Orgelspil, og af hvem han i det Hele paavirkedes stærkt. For at studere Orkestrets Virkninger var d'Indy i nogle Aar Paukist ved Colonnes Koncerter. 1874 opførte Pasdeloup hans *Wallenstein-Trilogis* anden Del (*„Piccolomini"*) og herefter fulgte nu fra den ivrig frembringende d'Indys Haand en anselig Række Orkester- og Kammermusikværker (Symfonien *Jean Hunijade*, Ouverturen *Antonius og Kleopatra,* en Symfoni med Klaver *sur un air montagnard,* en Strygekvartet, en Trio, Klaverstykker etc.), dernæst nogle Kor- og Orkesterværker, som det bekendteste *Le chant de la cloche,* der 1885 vandt Paris's store Musikpris og blev et af d'Indys mest yndede Værker, og endelig nogle faa sceniske Arbejder. en *opéra-comique* og den store Opera *Fervaal* (1898). Fra de seneste Aar stammer *Istar, Variations symphoniques* for Orkester, en ny Strygekvartet og et Musikdrama *L'Etranger,* hvis Opførelse i Bruxelles forestaar.

Vincent d'Indy — „i hvem man maa hilse en af de sikreste Forhaabninger for den moderne franske Musik" (Combarien) — er vel næppe i Besiddelse af nogen dyb eller frodig Oprindelighed, men han er en fornem Kunstnertype, en klog og ærlig Musiker, der stræber højt og som i denne sin Stræben kan støtte sig til et ualmindeligt Mesterskab i teknisk Henseende, navnlig som Harmoniker og Instrumentator, i hvilken Egenskab han mest udfolder sin Aand og Fantasi.

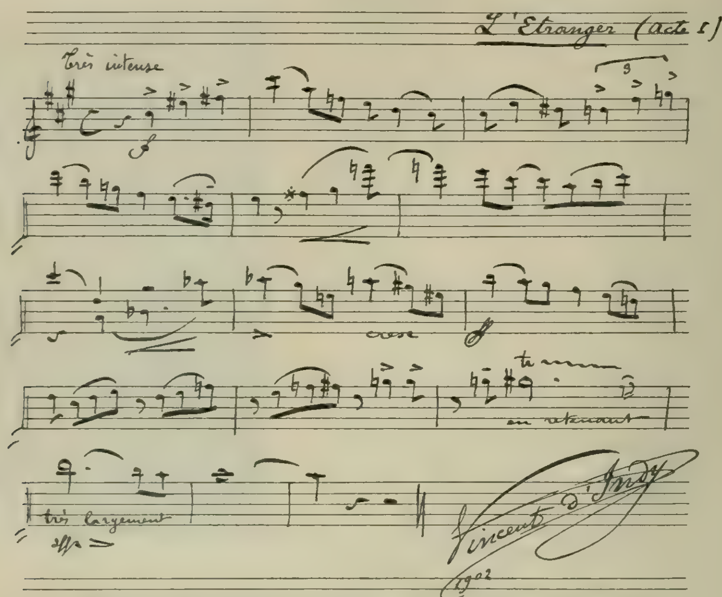


Fig. 222. Vincent d'Indys Nodeskrift. (Meddelt til nærværende Værk.)

Til denne Fører — hvis Værker har begyndt at vinde Indgang udenfor Frankrig — sluttede sig nu Mænd som Ernest Chausson (f. 1855 i Paris), hvis lovende Løbebane Døden tidlig afsluttede; han omkom (1899) ved et Cyklefald. Chausson skrev en Symfoni, nogle symfoniske Digtninge, værdifuld Kammermusik, deriblandt en Koncert for Violin med Strygere og Klaver, og et Par Operaer, alt præget af Talent og Selvstændighedstrang; Henri Duparc, Elev og Ven af César Franck, der socialt uafhængig kun har udgivet faa Værker, deriblandt en symfonisk Digtning *Léonore* (efter Bürges Ballade) og en Række skønne og ejendommelige Sange; Xavier Leroux og Fernand Leborne (begge fødte 1863), der skrev Operaer, som det synes af mere udvendig Virkning; Silvio Lazzari og Pierre de Bréville, begge Elever af César Franck og mest dyrkende Orkestermusiken, (Bréville skrev bl. a. Ouverture til Maeterlincks

Princesse Madéleine); C. Francks Elev var ogsaa de Castillon, en Musiker af hvem man ventede sig meget, men som kun blev 35 Aar. Alfred Bruneau (f. 1857), dyrkede i Modsætning til de foregaaende just Operaen, og komponerede en kraftig og talentfuld, men voldsom og tung Musik til Tekster, der skreves af Emile Zola eller laantes fra denne Mesters Værker, saaledes *Le rêve* (1891), *L'attaque au moulin* (1893), *Messidor* (1897), *L'ouragan* (1901). Gustave Charpentier (f. 1868), havde allerede vakt Opsigt ved sine farverige, „impressionistiske" Orkesterværker særlig *Impressions d'Italie* og *Les fleurs de mal* og ved sit Korværk: *La vie d'un poête*, men hans Navn fik først evropæisk Klang, da hans Opera *Louise* (*roman musical* benævnes dette Værk) blev Operacomiques store Sukces i Udstillingssommeren 1900; dette Arbejdes Charme grunder næppe i første Række i Musiken, der vel er moderne i Udtryk og Deklamation og ejer meget Liv og Ynde, men ogsaa rummer slemme Indrømmelser til den Massenetske Retning — derimod skyldes den et eget lykkelig Stofvalg og samtidig den Hengivelse og Begejstring overfor Byen Paris, der strømmer gennem Teksten, skrevet af Charpentier selv, og som har inspireret de musikalske Stemninger og Skildringer. *Louise* danner et Sidestykke til mangen moderne fransk Forfatters Hyldest til Paris. I den allersidste Tid har *Louise* vundet Indgang paa flere tyske Scener, men har forøvrig der faaet en meget forskellig Modtagelse.



Fig. 223. Ambr. Thomas.

Endnu kunde nævnes Operakomponister som Brødrene Hillmacher, der som Musikens Goncourter i Forening har komponeret flere Operaer, hvoriblandt *Le drac* ogsaa er opført i Tyskland, og fremdeles kan til denne Gruppe henregnes Guy Ropartz og den unge Musiker Paul Dukas, i hvis Klaversonate og symfoniske Digtning *Le sorcier apprenti* rummes et ikke almindeligt Talent.

Som man vil se, er der af disse franske Wagnerianere frembragt en anseelig Række Operaer, men med Undtagelse af *Louise* har

næppe en eneste af dem for Alvor slaaet igennem. Derimod vinder Wagners egne Værker stadig øget Fremgang, i Paris er man nu naaet til at opføre hans *Siegfried* og *Götterdämmerung*, og det kan næppe nægtes, at den moderne franske Musik, og særlig da Operaen, staar i Richard Wagners Tegn. Dette Faktum — hvis Heldighed og Betydning man selvfølgelig kan bedømme forskelligt — fremgaar ikke mindst af den Iver, hvormed ellers moderne dømmende Kritikere kæmper mod „l'influence de Wagner“ — hidindtil, synes det, uden Held, hverken overfor Publikum eller Kunstnere.

Blandt disse sidste staar endnu tilbage at nævne den lille Gruppe af helt unge Mænd, der som røde Radikalere har stillet sig tilvenstre for Wagnerianerne, ikke fordi de foragter dem og deres Stræben, men fordi de — ultramoderne, symbolistisk paavirkede — stræber endnu videre mod en endnu mere raffineret stemnings- og udtryksfuld Musik. Disse Musikere sætter, som man kunde vente det, Musik til Beaudelaires, Bourgets, Verlaines og Mallarmès Digte og til Maeterlincks Dramer, men de skriver ogsaa absolut Musik og synes i det Hele at være i Besiddelse af en meget udviklet musikalsk Kultur. Til en vis Grad kan denne Gruppe, hvis bedste Navne er den sikkert meget talentfulde Debussy (*Péléas og Mélissande* efter Maeterlinck, 1902) A. Magnard og Savard, betegnes som César Francks Elever. —

Men ogsaa paa et andet Omraade staar C. Franck som Lærer og Mester for moderne fransk Musik, nemlig gennem sit Orgelspil og -Kompositioner. De senere Aartier har udviklet en ypperlig Skole af Orgelvirtuoser, ligesom de har været Vidne til et glimrende Arbejde paa Orgelbygningens Omraade ved Cavaille-Col. Aldersmester for de franske Orgelspillere er Alexandre Guilmant (f. 1837), der paa talrige Koncertrejser har vundet sig Navn som en af Samtidens allerførste Orgelvirtuoser, og som derhos har skrevet en Mængde smuk og virkningsfuld Orgelmusik. Som Komponist tilhører Guilmant dog nærmest den ældre Skole og er saaledes en Del paavirket af Mendelssohn; mere moderne (men mindre frodig) er Eugène Gigout (f. 1844) og navnlig Ch. Widor (f. 1845), Organist ved St. Sulpice, Orgel- og Kompositionslærer ved Konservatoriet og i det Hele en Mand, der ved sin Myndighed og Energi har øvet en ikke ringe Indflydelse paa Parisisk Musikliv, bl. a. ved Opførelse af Bachs Matthæuspassion. Widor er en glimrende Orgelvirtuos og hans Orgelværker (en Række Symfonier, deriblandt *Symphonie gothique* og *Symphonie romane,* en Koncert for

Orgel med Orkester) er udarbejdede indtil Raffinement og frembyder betydelige tekniske Vanskeligheder; men iøvrig har Widor været virksom paa flere musikalske Omraader, han har skrevet Symfonier, Kammermusik, der vinder Indgang rundt om, og nogle Operaer (*Nerto, Les pêcheurs de St. Jean*, hvis Opførelse paa *Opéra comique*



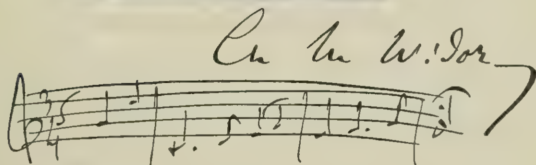


Fig. 224. Ch. Widor. (Meddelt til nærværende Værk.)

er forestaaende). Endnu kan nævnes som Orgel (og Orkester) Komponist Leon Boëllmann (1862—97).

Ogsaa den franske Klaverskole, om hvilken er talt foran Kap. XIII, og som har sin særlige Styrke i Klarhed, rytmisk Præcision og elegant Spillemaade, tæller fremdeles udmærkede Repræsentanter. Foruden Saint-Saëns maa Francois Planté (f. 1839) og Louis Dièmer (f. 1843) nævnes som typiske franske Klaverspillere og navnlig den sidste har været Lærer for en Mængde franske Musikere, blandt disse staar i første Række som Klaverspillere Raoul Pugno (f. 1852) og Edouard Risler (f. 1873) to fortræffelige Musikere og glimrende Virtuoser; Rislers Spil har særlig tilstræbt og naaet en høj Grad af Toneskønhed. Ligesom disse Kunstnere har ogsaa nogle Klavervirtuosinder vundet sig Navn ved Koncertoptræden, saaledes Clotilde

Kleeberg (f. 1866), Arabella Goddard (f. 1838, Elev af Thalberg) og Berthe Marx (f. 1859).

Franske Violinister har været omtalt i Kap. XIII og her skal endnu af instrumentale Virtuoser kun nævnes Taffanel, en fortrinlig Fløjtenist, der i de senere Aar har været Konservatoriekoncerternes Dirigent. —

Tyskland. Fra Beethoven fører — saaledes som det fremhævedes i Slutningen af Kap. V — forskellige Veje ned til de sidste Aartiers Kunst. For Instrumentalmusikens Vedkommende staar Johannes Brahms fremmest blandt de nævnte Beethoven-Efterfølgere.

I formalistisk Henseende, har man sagt, og kun saaledes. Men hvad denne Distinktion egentlig betyder, ses bedst, naar man betragter Forholdet historisk. Beethoven beherskede ganske vist den absolute Musik — men der sporedes alt fra Schuberts Dage en Tendens til at frigøre sig for hans Eneherredømme. Tidens skiftende Aand og de forskelligartede Personligheder (Schumann, Mendelssohn) havde ligesom løsnet noget ved det fast og mægtig optømrede symfoniske Stillads, der kendetegner Beethovens Gærning. Som vi ogsaa i denne Fremstilling har fremdraget det: de særlig med Henblik paa den thematiske Udarbejdelse opfundne og udformede Motiver var afløst af mere sangagtige Melodier, der i sig udtømte hele deres Indhold, og som allerede af den Grund medførte en anden Form for og Art af den symfoniske Udvikling. At dette var mere end en formalistisk Forandring, er dog selvsagt, og saaledes bliver ogsaa Brahms' overlagte og energiske Forsøg paa at vende tilbage til en Beethovensk Arbejdsmaade noget andet end en ren formalistisk Reform. Der var i Brahms' Gærning noget af en bevidst Beethoven-Renaissance, og — selv om det er let nok at se og paapege den uoverstigelige Forskel mellem Kunstnerpersonlighederne og Kunstværkerne — bliver Brahms' Fortjæneste derfor ikke ringere. Og denne Fortjæneste forklarer den Betydning, der er tillagt hans Gærning, og den Indflydelse, den vandt i tysk Musikliv. Men Brahms' fremskudte Stilling forstaas ogsaa, naar man lægger Mærke til, at Tyskland efter Schumanns Dage ikke frembyder nogen Instrumentalmusiker af Rang, der fulgte den ældre Skoles Retning. Paa en Tid, hvor Instrumentalmusiken stod Fare for at forfladigedes af Klassikerepigoner og Efterromantikere fremstod Brahms og højnede denne Kunst paany; i en

Tid, hvor en anden Kunstretning lærte, at efter Beethovens „Niende“ kunde ingen Symfonier skrives, fremstod Brahms og viste haandgribelig, at dette meget vel lod sig gøre. — Af alt dette forklares den Vægt, der efterhaanden tillagdes Brahms' Værker og den Iver, hvormed saa mange unge Musikere fulgte hans Spor. Det er værd at lægge Mærke til, hvormange af vore Dages Komponister der ialtfald i en Periode af deres Udvikling har været Brahmspaavirkede. Men naar man har klargjort sig dette Forhold: hvorledes Brahms er en væsentlig tilbagegribende Kunstner, der — for stor en Personlighed til at blive Efterligner eller Epigon i dagligdags, mest nedsættende Betydning — særlig støtter sig paa Fortidens Kunst (og det ikke alene paa Beethoven men ogsaa paa Bach, Händel, Haydn, ja den middelalderlige Kunst) og stræber at genføde denne ældre Kunst i moderne følte og udførte Værker, da synes visse Partigængeres Bestræbelser efter at spille ham ud mod Rich. Wagner, at opstille Brahms som Modpave mod hin, saare lidet velbetænkte — ligesom Tiden da ogsaa har vist, hvor uholdbare de var. Brahms havde ganske Ret, da han i Ord (der, enten de var ment mere eller mindre bogstavelig, ihvertfald var kloge), sagtmodig omtalte Wagners uforsvarlige Angreb paa ham omtrent saaledes: Han gaar jo nu ad den store, brede Landevej, hvorfor kan han da ikke lade mig i Fred, der kun ønsker at vandre min egen lille Sti? — I Virkeligheden har de to Kunstnere intet med hinanden at gøre. De kan ikke skade hinanden eller gensidig begrænse hinandens Virkefelt, fordi de paa intet Punkt berører hinanden. At den ene af dem var et næsten alt omfattende og beherskende Geni, der med mægtig, ofte hensynsløs Energi omskabte Dele af Kunstens Verden — et dramatisk Naturel, medens den anden var en stille indadvendt, dybt følende og højt udviklet Musiker ganske uden Trang eller Ævne til Omvæltninger — en lyrisk Natur, er et Faktum, der endmindre forklarer eller undskylder den ukloge og skadelige Brug, Kunstpolitiken en Tid lang har gjort af Brahms' Navn. Naar man alligevel ikke kan gaa uden om Sammenligningen, er det, fordi den er blevet historisk, dels ved den bekendte Erklæring, som Brahms udfærdigede i Forening med Joachim, Bernh. Scholz og Grimm mod den „nytyske“ Retning, dels navnlig ved Hanslick og hans Kritikerskoles Udnyttelse af Brahms contra Wagner. Men naar dette historiske Faktum er nævnt og dets Meningsløshed fastslaaet, behøver man ikke heller at dvæle længere derved.

Johannes Brahms[1]) var født i Hamburg d. 7. Maj 1833. Familien var jævn borgerlig; Bedstefaderen var Gæstgiver, Faderen, en lidenskabelig Musikernatur, var Kontrabassist i Stadtheaterets Orkester, men spillede forøvrig tillige baade Horn og Violin. Over for Forældrene bevarede Brahms en varm Hengivenhed, ikke mindst galdt den Moderen, hvis Hjærtens Godhed erstattede Manglen paa Dannelse. — Tidlig begyndte Brahms' Musikundervisning hos den da velkendte Theoretiker Ed. Marxen (1806—87)[2]) og hos en mindre kendt Klaverlærer Cossel og tidlig, endnu i Barnealderen, vaagnede Komponisttrangen hos ham. „Jeg komponerede, men kun i al Hemmelighed og i de første Morgentimer, Dagen igennem arrangerede jeg Marscher for Blikblæsere (bl. a. for Faderens Sommerorkester i Alsterpavillonen) og om Aftenen sad jeg og spillede Klaver paa Knejper." Brahms første offentlige Optræden fandt Sted 1848 og han spillede da, betegnende nok, imellem alskens Modesager en Fuga af Seb. Bach. — 1853 kom den ungarske Violinist Remenyi[3]) til Hamburg og gjorde baade ved sit Spil og sin Personlighed omgivet som den var af et vist Æventyrskin, stærkt Indtryk paa Brahms, der nu fulgte Remenyi paa en Kunstrejse i Nordtyskland. Paa denne lærte han Joachim at kende, vakte dennes Interesse og blev af ham anbefalet til Liszts Musikhof i Weimar. Liszt omfattede ogsaa Brahms og hans Kunst med stor Velvilje, men afgørende for Brahms blev det, da Schumann greb ind i hans Liv. Det var i Oktbr. (1853), at Brahms kom til Rob. Schumann i Düsseldorff; Brahms foredrog sine Kompositioner for Schumann og denne udtalte sin uskrømtede Begejstring først i private Breve (til Breitkopf & Härtel og til Joachim) og senere i den meget omtalte Artikel Neue Bahnen i *Neue Zeitschrift für Musik,* hvor han efter Aars Forløb — og for sidste Gang — greb Pennen for at slaa til Lyd for den unge, hidtil næsten ukendte Komponist. I denne Artikel hedder det bl. a. „Han er kommen, et ungt Blod, ved hvis Vugge Gratier og Helte har staaet Vagt — siddende ved Klaveret begyndte han at afdække Vidunderegne for os; vi blev draget ind i stadig mere fortryllende Kredse. Dertil kom hans geniale Spil, som af Klaveret skabte et Orkester med veklagende og højtjublende Stemmer. — Naar han vil sænke sin Tryllestav der hen, hvor Massernes Magt — i Kor og Orkester — stiller deres Kræfter til hans Raadighed, da forestaar der os endnu vidunderlige Syner ind i Aandeverdenens Hemmeligheder — vi hilser ham velkommen som stærk Kæmper." — Hvilken Opsigt denne Artikel vakte i Datidens Musikverden, kan man efter Samtidiges Udsagn knap mere gøre sig nogen Forestilling om. At den bragte Brahms' Navn paa alles Læber, følger af sig selv, men om den dybere set gavnede ham, er vel et Spørgmaal. Dels lagde den paa hans unge Skuldre en Byrde, de ikke kunde bære og aldrig skulde komme til at bære, forsaavidt Schumanns Artikel nærmest fremstillede ham som en Kunstens Messias, Fornyer eller Reformator (hvortil Brahms sikkert ingensinde følte Tømmer eller Ærgærrighed i sig), dels lod den Publikum vente en Fylde af Vidunderværker, Krav som maaske knap nok et Geni kunde have indløst. En Samtidig, den musikelskende Hedewig v. Holstein, skriver sikkert meget træffende om Tidsstemningen saaledes[4]): Den stakkels Brahms gaar det kun daarligt; hvad kan den arme Fyr gøre for, at Schumann ved sin ufornuftige Ros hidser alle Misundere

[1]) Biografier af Brahms udgaves af Deiters og Heinr. Reimann (i „Berühmte Musiker") jfr. endvidere Krauses, B. Vogels og Morins Monografier samt Widmanns „Erinnerungen".

[2]) Om Marxen je Sittard: Studien und Charakteristiken, Bd. 2.

[3]) Egentlig Hoffmann (1830—98).

[4]) Se „Eine Glückliche", Leipzig 1902.

og Spottere paa ham. (Dagbog fra 1853). Og da Vidunderne, ja blot de store Værker lod vente paa sig, slog Publikums Dom snart om i Spot over Schumann, der før havde profeteret saa misvisende — som da han kaarede Elisabeth

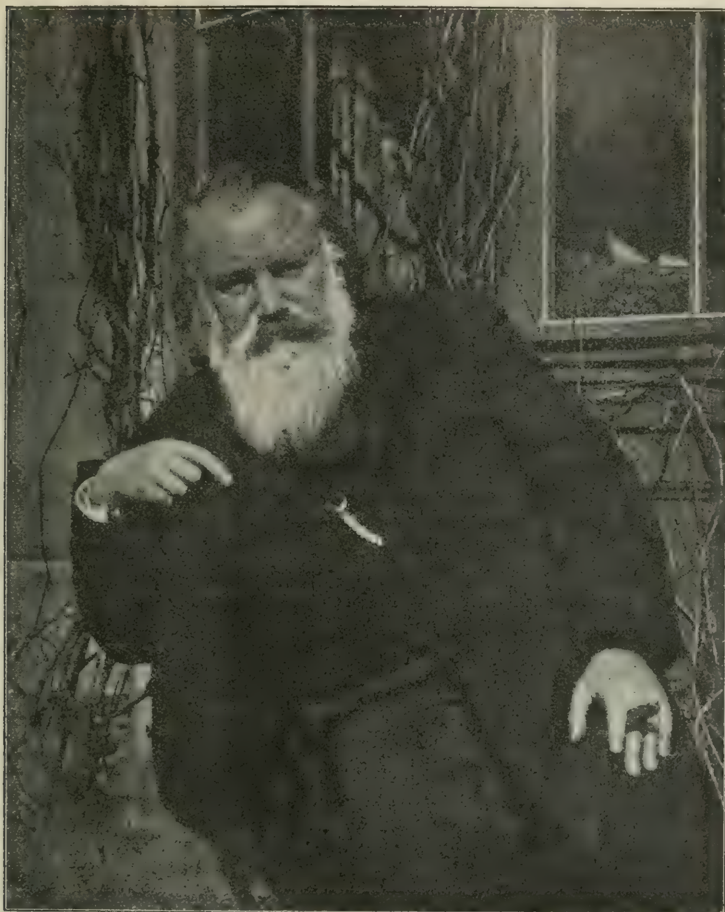


Fig. 225. Johannes Brahms.

Kullmann til Dronning blandt Poeterne! — eller den vendte sig til Ligegyldighed mod Johs. Brahms. Den direkte Følge af Schumanns Artikel blev det imidlertid, at Breitkopf og Härtel udgav de Værker, som Schumann havde hørt og anbefalet, først og fremmest Klaversonaterne i *C-dur* og *fis-moll, es-moll Scherzo* og *H-dur Trio* og nogle Hæfter Sange, paa andet Forlag udkom i disse Aar: *f-moll Sonaten* — og hos Breikopf og Härtel snart efter *Ballader* og Variationer over et Schumannsk Tema.

Brahms' ydre Liv henløb nu saare jævnt, uden store Omskiftelser eller — saavidt man kan skønne det — uden stærkt indgribende Begivenheder: et absolut ikke dramatisk Livs-Forløb. — Sit Underhold skaffede Brahms sig i de følgende Aar dels ved Koncertrejser. dels ved at virke som Kordirigent og Musiklærer ved Hoffet i Lippe-Detmold, hvor han var ansat indtil 1857. Det var Modningsaar for ham, med større Værker traadte han ikke op, men han samlede sig om ikke at gøre Schumanns Lovprisning til Skamme — en Selvprøvelsens Tid var disse Aar da ogsaa. Først 1859 optraadte Brahms i Leipzig (ved Gewandhaus-Koncerterne) med sin *d-moll* Klaverkoncert, hvis Modtagelse her og andetsteds dog beredte Brahms en stor Skuffelse. Som i Trang til et mere letbevægeligt Publikum tog Brahms (1862) Ophold i Wien — selvom det ogsaa her gik langsomt med den almindeligere Anerkendelse, fandt han sig snart forstaaende, ja fanatiske Venner som Hanslick, Nottebohm, Joh. Strauss, Goldmark og Billroth[1]) I et Par Aar dirigerede Brahms Singakademies Koncerter, hvor væsentlig Bachske Værkes fremførtes. Saa begyndte atter Vandreaar — en Tid levede han i Hamburg, en Tid i Zürich, en anden i Baden-Baden. stadig ivrig komponerende, særlig Kammermusik (Klaverkvartetterne op. 25, 26, Klaverkoncerten op. 34, Horn-Trioen op. 40, de to Sekstetter i *B-* og *G-dur*) og Sange. — 1867—68 opførtes *Ein deutsches Requiem*; dette Værk havde Brahms skrevet, over frit valgte Steder af den tyske Bibel, under det dybe Indtryk af sin Moders Død. Selvom det ikke i Begyndelsen ret forstodes, slog det dog efterhaanden saaledes an, at det gik fra By til By og skabte Brahms det almen skattede Navn overalt i Tyskland. som Kammermusikværkerne (særlig *B-dur* Sextetten) havde lagt Grunden til. 1869 havde Brahms paany taget Ophold i Østrigs Hovedstad og han blev nu Dirigent ved „Gesellschaft der Musikfreunde"s Koncerter. I disse Aar falder særlig Kompositionerne: *Triumflied* (1870—71) i Anledning af Tyskernes Sejr over Franskmændene, og *Schicksalslied* (1872) et Korværk over Hölderlins Digt i *Hyperion*. 1874 opgav Brahms sin Dirigentstilling og paany fulgte nogle Aar med skiftende Opholdssteder, men Wien drog ham stadig tilbage og fra 1878 blev denne By Brahms' faste Hjem, som han kun forlod for at gøre kortere eller længere Rejser til Italien eller i de tyske og østrigske Bjærge. — Brahms var ugift, og han beklædte ingen offentlig Stilling. Al Reklame, der knyttede sig til hans Person, skyede han. Han levede helst i Fred med sine Værker og sine Venner. Han havde Ord for at kunne være barsk og stejl mod Fremmede, der kom hans Vej paa Tværs, men i Virkeligheden var han en aaben, sund og djærv Natur, med god og frisk Lyst til Livets Goder, og som besad en meget energisk tilvundet Dannelse og Viden og derhos stor Hjærtelighed og en udpræget Kærlighed til Børn og til Naturen. Han var et klart og stærkt Hoved og en fast Vilje; det noget Haarde og Kantede i hans Naturel mildnedes med Aarene ved Elskværdighed og dækkedes alt tidligere ofte ved en bevidst bred Gemytlighed — denne kunde dog ogsaa tage Form af bidende og sønderskærende Spot, ikke mindst overfor Affektation, hvilken han hadede mest af alt.

Bortset fra at Brahms i Reglen selv dirigerede Førsteopførelsen af sine større Værker (undertiden ogsaa udenfor Wien), traadte han i ingen Henseende i direkte Forhold til Publikum. Han var saaledes ikke Lærer længere, end til hans Kompositioner, hvis Række han rastløst flittigt stadig forøgede, bragte ham tilstrækkeligt Underhold, og med hans voksende Ry steg Honorarerne udover hvad de fleste samtidige Komponister modtog, saaledes at Brahms kunde leve sorgfrit og

[1]) Den berømte Kirurg og Musikentusiast, Forfatter af Brochuren: *Wer ist musikalisch* (jfr. pag. 311).

efterlade sig en lille Kapital. De talrige Kompositioner fra disse Wieneraar omfatter omtrent alle Musikens Genrer, kun Operaen er ikke repræsenteret. Derimod dristede Brahms sig nu efter aarelang Tøven til den største Instrumentalform, til Symfonien, fra 1877 og 78 stammer de to største Symfonier (*c-moll* og *D-dur*); 1884 fulgte den 3. Symfonie i *F-dur* og 1885 den fjærde i *e-moll*. Af Korværker skal nævnes det ved Anselm Feuerbachs Død komp. *Nänie* (Schiller) og *Gesang der Parzen* samt *Rhapsodie* for Altsolo og Mandskor efter et Goethesk Fragment, af Koncerter: den anden Klaverkoncert i *B-dur*, Violinkoncerten op. 77, tilegnet Jos. Joachim, og Koncert for Violin og Violoncel (op. 102) — af Orkesterværker endnu *den akademiske Fest-Ouverture* og den *tragiske Ouverture* (1881). Rigelig som altid blev Kammermusiken betænkt, foruden Klaverstykker (Intermezzi, Rhapsodier, Variationer etc.), tre Violinsonater (op. 78 bygget over Brahms *Regenlied*) en Cello-sonate, Klavertrioer (op. 87 og 101) Strygekvartetter (op. 51 og 67) og -kvintetter (op. 88 og 111) og fra Brahms seneste Aar under Indflydelse af Bekendtskabet med Meininger Virtuosen Mühlfelds Spil flere Værker med Klarinet (to Sonater, en Trio og navnlig en Kvintet op. 115). Til alt dette kommer endnu en stor Mængde Sange ikke blot for en Stemme men ogsaa Duetter og for fire blandede Stemmer (*Liebeslieder, Zigeunerlieder*) og for Damekor, derunder ogsaa a capella Kompositioner. Slutstenen paa den lange Række Sange danner *Vier ernste Gesänge* (op. 121), og som i vemodig Forudfølelse beskæftiger Brahms sig her fortrinsvis med Themaet: Døden — Teksterne er Fragmenter af Biblen. Hvor nær Døden var ham, anede Brahms dog næppe, da han skrev disse Sange; vel var han 1896 bleven angrebet af en Leversyge, men han var selv ved godt Mod, søgte Lægedom i Karlsbad, og selv da Sygdommens Karakter var øjensynlig, nænnede ingen at klargøre dette for Brahms, der bevarede Haabet, lige til Døden kom den 3. April 1897.

Joh.s Brahms' Musik har i Tidens Løb været Genstand for saare forskellig Bedømmelse. Dels paa Grund af Forhold, der i og for sig var den ret uvedkommende, dels fordi den i Virkeligheden gennem Aarene undergik en Forandring. Da Brahms først traadte frem, da han blev en velset Gæst i Liszts Hjem og udgav sine trodsige, gærende Ungdomsarbejder, modtoges han fra de fleste Sider som en Oprørsaand, en Mand fra det musikalske „unge Tysklands" Lejr, overfor hvem man maatte være paa sin Post[1]); siden opdagede man, at nogen Omstyrter var Brahms egentlig ikke og da toges han, der jo selv i 1860 optraadte med et Manifest mod den Wagnerske Retning, til Indtægt af Antiwagnerianerne — ikke ved egen Skyld men ikke heller helt uden Skyld. Brahms var i det Hele en klog Mand, der ellers ikke personlig traadte frem paa Kamppladsen. Det var Edv. Hanslick, der mest stred for ham, men da snart efter Bülow sluttede sig til „Brahminerne", der i Enthusiasme og Ensidighed næppe

[1]) Otto Jahn, der, som vi har set, var saare uvenlig mod Wagners Ungdomsgærning, sætter i sine „Aufsätze" Brahms jævnsides med Wagner og Berlioz.

gav Wagnerianerne meget efter, og lancerede sine ofte citerede Ord om de „tre store B'er“ — Bach, Beethoven og Brahms! — eller kaldte Brahms' første Symfoni for „Beethovens tiende“ — da maatte enhver, der saa sundt paa Brahms' Betydning og besad nogen Forstaaelse af den historiske Udvikling, nedlægge aaben eller stiltiende

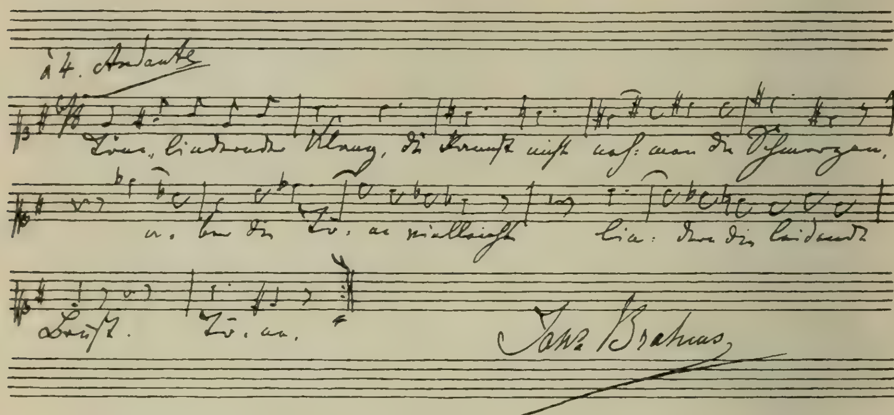


Fig. 226. Brahms Nodeskrift (meddelt til dette Værk).

Indsigelse; en Reaktion kunde ikke udeblive. Saaledes staar Sagen da nu: Brahms' ganske blinde Beundrere, der først og fremmest sætter ham jævnsides eller over Rich. Wagner, er nu vel overalt i Mindretal, men Dommen om hans Kunst kan næppe siges at have fæstnet sig, saa lidt som det kan bestemmes, hvor stor Rolle hans Værker efterhaanden vil komme til at spille i det praktiske Musikliv.

Brahms begyndte som Schumanns Discipel. Aanden, Bestræbelsen var Schumannsk, derom vidner Musikens urolig-gærende, romantisk-lidenskabsfyldte Karakter, derom vidner ydre Omstændigheder som denne, at Brahms tænkte paa at udgive et af sine Ungdomsværker som *Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers, herausgegeben vom jungen Kreisler* — den rene Schumann allerede i Titlen! Ganske naturlig var det ogsaa, at den romantiske Tidsaand, saaledes som den udtryktes hos den af Tysklands Ungdom forgudede Schumann, maatte gribe det unge Musikersind, men disse Brahms' første Værker (Klaverkompositionerne) viser tillige gennem Motivvalg og Udarbejdelse, hvorledes han alt da var opfyldt af Beethovens Storhed og saa Forbilleder i dennes sidste opus (Sonaterne). Og da Brahms

havde udraset i sine Ungdomsarbejder, fulgte en Hvile, en Klaringsperiode og derefter Værker, der viste, at Slægtskabet med Schumann ikke laa dybt i hans Kød og Blod. Brahms besad ikke Schumanns Trang og Ævne til at poetisere i Tonernes Kunst, han vilde komponere, logisk bygge op; han kunde ikke sværme overstrømmende i evig Ungdommelighed, han besad en Manddomsnatur, der skabte en fast, ofte næsten benet Kunst; han havde ikke Hjærtet paa Læberne, tværtimod der var hos ham en vis Sky for at aabenbare sit inderste Indre, en vis mandig Blufærdighed. Ikke heller Schumanns romantiske Gæren, hans Blik ud i Fremtiden var hans Sag. Brahms lærte hurtig at se tilbage. Han følte, at hans Ævne, hans Opgave var det at støtte sig til den overleverede Kunst i dens højeste Udslag: Beethoven, at bygge saa fast som Mesteren og dog levende og anskueligt i Harmoni med sin egen Tid. Derfor er først Schumanns Profeti, siden Bülows 3 store B'er saa misvisende, fordi begge Dele øjensynlig sigter til en Kunstner, der skal sætte Nyt ind eller dog omskabe, medens Brahms' Maal og Stræben netop ikke laa i den Retning.

Brahms var Musiker for Musikens Skyld; den rent musikalske Skønhed (og den derigennem vakte Stemning) i Forening med den sindrige og kunstfulde Opbygning af Toneværket var hans Maal. Han staar som en — sikkert efterhaanden mere og mere bevidst — Modsætning til den musikæsthetiske Retning, der kan betegnes ved *Musik als Ausdruck*[1]) og som den mest typiske Belysning i Samtidens Musik af Vennen Edv. Hanslicks Theori i *Vom Musikalisch-Schönen.* — I Brugen af ydre Virkemidler er Brahms da saa spartansk som nogen moderne Komponist, ja mere asketisk end Beethoven — derfor præges hans Orkester f. Ex. af en vis Mangel paa Farver, Luft og Glans, som man har villet tage som Bevis paa, at Brahms var en daarlig Instrumentator, medens det i Virkeligheden hænger paa det nøjeste sammen med hele hans Kunstnernaturel.

Brahms bliver saaledes en væsentlig tilbageskuende Musiker, han sætter sig til Opgave at vinde paany op mod det Maal, som Tonekunsten en Gang havde naaet. I Kammermusiken forsvinder den ungdommelige Paavirkning fra Schumann og fra Schubert, og er sidste Gang afgørende i *g-moll* Kvartetten og *B-dur* Sextetten; for Orkesterværkerne danner *Serenaderne.* for hvilke Haydn og den tid-

[1]) Titlen paa v. Hauseggers bekendte Skrift, der søgte æsthetisk at fundere den Wagner-Lisztske Retning.

ligere Beethoven er Mønstrene, Overgangen til Symfonierne, til hvilken Kunstform Brahms respektfuld først vover sig i sin fuldmodne Alder. Her skaber han fire typiske Værker, af hvilke navnlig de tre (I, III og IV Symf.) bære det tydelige Stempel af at være arbejdede efter Beethovens Mønster og derhos Præg af en pathetisk og ædel Manddomskraft og -varme, der ialtfald har Slægtskab med en Side af Beethovens Naturel — medens Nr. II i *D-dur* er væsentlig svagere end de andre, løsere eller dog mere tvungen i Opbygningen og svagere i Indholdet. Men i det Hele gælder det om Brahms' Symfonier, at selvom de er undfangne i Inspiration, er Udarbejdelsen ofte Udtryk for en Viljesakt, for en opstrammet Energi, saaledes at — som Spitta udtrykker det — disse kunstfuldt optømrede Arbejder vel ikke kan rives fra hinanden, men man ser dog Jernklammerne deri og føler, at der er brugt Magt for at holde det hele sammen. Og Kretzschmar fremhæver lejlighedsvis ogsaa, at man let bliver opmærksom paa, hvor der er hjulpet efter med Indskud og Sammenkitninger.

Et saa stærkt Viljesarbejde er Kammermusiken som Regel ikke Udtryk for. Maaske har Brahms indenfor denne Genre skabt sine frieste, smukkeste og til Syvende og Sidst mest personlige Arbejder. Ti den Gigant, der kunde tage den symfoniske Gærning op efter Beethoven i dens fulde Omfang var Brahms ikke, trods al ærlig og højtstræbende Vilje. Hans Naturel, der var lyrisk, af en indadvendt noget vemodig Karakter, med Hang til Sentimentalitet og med en indtagende, ligesom undselig kejtet Ynde og en blid, lidt sværmerisk Drømmen om forbigangen eller uopnaaelig Lykke, fandt sit fulde Udtryk i Kammermusikens mindre Former — og i Sangene.

Et stort Værk har Brahms imidlertid kunnet fylde helt med sin Aand: *Ein deutsches Requiem*, men dette er rigtignok trods sin Betegnelse og trods sin Udstrækning ogsaa et væsentlig lyrisk Værk. Det er intet liturgisk Værk, men en Sørgekantate, over hvilken ikke blot Beethovens men ogsaa Bachs Aand hviler. Ja, man kan vel sige, at dette Værk trods det mere moderne Følelsesliv og trods nogen indre Ujævnhed (nogle Stykker er senere tilkomponerede) staar som et af de stolteste Forsøg i vor Tid paa at levendegøre Bachs Stil. Et Højdepunkt deri er det berømte store Orgelpunkt i 3. Sats — en Idé og Udførelse deraf, som kun kunde findes hos en Kunstner, der var nøje indlevet i Fortidens Kunst.

Dette nøje Kendskab til og fortrolige Samliv med ældre Kunst

møder vi i mange af hans andre Værker; saaledes er *Triumflied* et — næppe lykket — Forsøg i Händelsk Stil, Motetterne og mange Korstykker undfangne under Paavirkning af middelalderlig Musik. Og i høj Grad har endvidere Folkevisetonen gjort sig gældende i Brahms' Idéer. Ikke blot findes der blandt Sangene simple, muntre eller vemodige Folkevisemelodier, men ogsaa i Instrumentalmusiken benytter Brahms ofte folkelige Motiver, og den Dristighed og Sikkerhed, hvormed han lægger saadanne ganske jævne Toneforbindelser til Grund endog for en hel Symfonisats, er ikke det ringeste Vidnesbyrd om et vist Slægtskab mellem ham og de store Mestre, ti ganske saaledes gik ogsaa en Haydn og en Beethoven frem.

Mere moderne i Undfangelse og Udførelse er Brahms' Koncertkantater — af hvilke *Schicksalslied* vel er det betydeligste og dybest følte Arbejde; men noget akademisk klæber der utvivlsomt ved de fleste af disse Musikstykker — og i sine Sange. I disse raader vel længere end i Brahms' anden Musik den Schumannske Aand; dog som det var at vente træder her i denne rent umiddelbart lyriske Form Brahms' Naturel og Art særlig frem. Han har ikke Schumanns Duft og Fantasi, ikke hans Melodirigdom og -Flugt; han er bredere og vidtløftigere — flere Sange svulmer op til smaa lyriske Scener — han er mandigere og kraftigere, og hans Melodiopfindelse og Harmonik er ofte Udtryk for en ganske egenartet ligesom tilbagetrængt Følelsesfuldhed.

Brahms' Sange, der ret naturligt i deres store Mængde omfatter meget uensartet, men ogsaa tæller nogle af Nutidsmusikens skønneste Frembringelser, er ligesom meget af hans Musik ofte betegnede ved en vis Usanselighed, og derved, at Brahms' Tekstvalg gennemgaaende har ringe Berøring med Samtidens Digtning.

Midt i det Liv, der strømmede om ham, staar Brahms derimod i den valsformede Sangsuite (for blandede Stemmer) *Liebeslieder*, der er undfangede under Indtrykket af Vennen Strauss' Danse og af hele det Wienske Liv, der ganske betog Nordtyskeren Brahms, og som ogsaa har sat Spor rundt om i hans Instrumentalværker. En direkte Paavikning øvede ogsaa det ungarske Element i Wiener-Folkemusiklivet. Ikke blot bearbejdede Brahms *Ungarske Danse* i et af sine mest populære Værker, men han skrev de fortræffelige livfulde, kaade og sentimentale *Zigeunerlieder* og han anslog andetsteds mere eller

[1]) Et storstilet Expl. fra de senere Værker er „Passacaglia Finalen“ i den fjerde Symfoni.

mindre udprægede ungarske Toner, som Haydn og Schubert før ham havde gjort det.

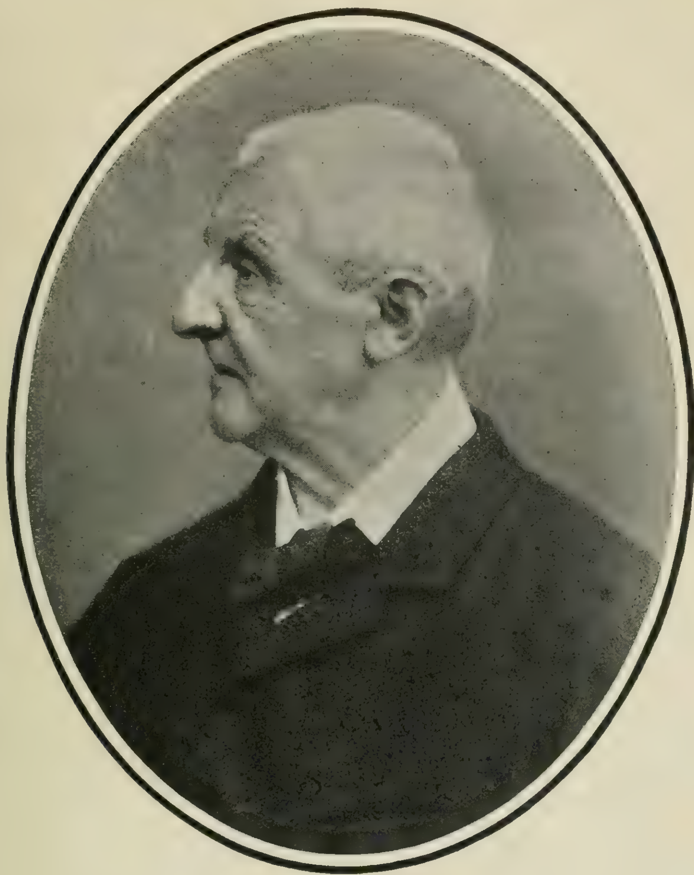
En, om man saa kan sige, tilbageskridende Udvikling undergik, som vi har set det, Brahms' Kunst; men med selve de musikalske Udtryksmidler skete ikke stor Forandring i Tidernes og Værkernes Forløb; allerede i hans tidlige *opus* mærker vi de Elementer, der er ejendommelige for hans Stil: Melodiens Fordobling i Oktaver, og dens Ledsagen af Tertser og Sexter, Trangen til at kontrapunktere ofte paa den mest kunstfærdige Maade, Forkærligheden for Variationsformen, for mægtige Orgelpunktvirkninger og ikke mindre for rytmiske Forskydninger (derunder Kombineren af flere Taktarter), der kan give Brahms' Musik noget vist knortet og ikke let tilegneligt, men ogsaa ofte dens Marv og muligt nok en stor Part af dens Livskraft.

Udenfor Tyskland har Brahms' Musik kun delvis haft Fremgang, de blodrige impulsive Russere vil saaledes ikke modtage den — man læse Tschaikowskys højst karakteristiske Dom i hans *Erinnerungen* — de klare, koncise Franskmænd staar uforstaaende overfor den — atter og atter benævner deres Kritikere den „akademisk" Musik, „Professor-Musik". I Virkeligheden er Brahms' Musik ogsaa ægte tysk — i sin brede Pathos, sin vage Sværmen, sit (nordtyske) romantiske Dobbeltlys, sin brave Gemytlighed, ja i alle sine Fortrin og Mangler.

En Vanskelighed vil Brahms' Musik sagtens længe — maaske stedse — overalt have at kæmpe imod: dens forholdsvis ringe umiddelbare Tilegnelighed. Denne hidrører ikke væsentlig fra det tekniske Arsenal, hvormed den møder op og kan skræmme den mindre Kyndige, men meget mere derfra, at Brahms ikke altid er umiddelbart rammende eller gribende i selve sin melodiske eller motiviske Opfindelse, det er under Udviklingen af sine Motiver, at han — som i Forbigaaende — siger sine fineste og skønneste Ting, aabner det fulde Indblik i sin Sjælsstemning. Han kommer kun sin Tilhører lidet imøde, men forlanger af ham et sympatetisk og opmærksomt Følgeskab. Men dernæst er Brahms' Musik — hvis Skønhedsværdi og historiske Betydning er uomtvistelig — intim og „fornem", fri for al Poseren og opsigtvækkende, men til Gengæld rigtignok oftest af en vis abstrakt Karakter og ikke mindst uden den Beethovenske „verdensbesejrende" Humor. —

Ved Tidens Ugunst blev Anton Bruckner stillet op som

Brahms' Modstander. Overfor Brahms stod da ikke blot Wagnerianerne, men ogsaa Brucknerianerne. to Grupper, der dog tildels faldt



Dr Anton Bruckner.

sammen. Trods Forskelligheder, der gaar langt ned i Kunstnerpersonlighederne, er Bruckner og Brahms imidlertid ikke absolute Modsætninger. Tværtimod et Stykke Vej følges de helt bravt sammen. De vil begge en Genfødelse af den klassiske Symfoni i moderne Skikkelse.

Til den symfoniske Digtning har ikke heller Bruckner noget For-

hold, endsige da at han vil forsøge noget helt nyt, revolutionært. Bruckner var som Brahms en stille Mand, der levede sit Liv ganske tilbagetrukket ene for sin Kunst, og om begge de to store Musikere gælder det endvidere, at deres Livsførelse ikke har præget sig kendelig i deres Værker — man kan ikke læse deri paa samme Maade som i Beethovens. Bruckner var en absolut Musiker om end af en anden Type end Brahms.

Tidens Ugunst vilde imidlertid, at Bruckner, hvis store og vanskelige Værker kun med Møje og langsomt naaede frem til Offentligheden, som var en begejstret Beundrer af Wagner og snart traadte i personligt Forhold til Mesteren, med hvis Musik Bruckners derhos havde visse ydre Berøringer, uden videre blev indrangeret som Wagnerianer. Og saaledes stod han som Modstander af Brahms, hvis Kritikervenner, først og fremmest Edv. Hanslick, søgte at haane eller tie Bruckner ihjæl. Da saa en mindre Kreds dog opdagede dennes store Værd og Betydning, kæmpede den for sin Mester med en Fanatisme, der steg i Exaltation og Ensidighed, jo vanskeligere Modpartiet gjorde det for Bruckner at trænge igennem og jo dybere denne Vanskæbne græmmede Kunstneren. Først i sine sidste Leveaar naaede Bruckner nogen almindeligere Anerkendelse, men Vejen for hans Værker er endnu langt frem, og sandsynligvis vil den blive besværlig nok, uagtet mange og betydelige Musikere i Tidens Løb har meldt sig som deres Forkæmpere.

Anton Bruckner fødtes 1824 i Ansfelden i Overøstrig. Over hans uadtil lidet bevægede Livsførelse kunde sættes som Motto: *Per aspera ad astra.* Som Schubert var han født i en Skolelærerfamilie under trange Kaar (Børnenes Tal var elleve) og tilmed langt borte fra Hovedstaden. Faderen døde allerede, da Bruckner var Barn, og denne blev da optaget som Sangerdreng i Klosteret St. Florian, hvor han lærte noget Musik bl. a. at spille Orgel. 1841 blev Bruckner Organist og Skolelærer i en lille By Windhag. Hans Løn var 2 fl. maanedlig, og for at undgaa den yderste Nød maatte han gaa rundt og spille ved Bondebryllupper og ved Kirkefester. Bønderne kaldte ham den „halvforrykte Bruckna'“, ti paa sine Vandringer stod han ofte stille, trak Nodepapir op af Hattepullen og gav sig til at skrive — og i Kirken bragte han dem ofte fra Koncepterne ved sin Ledsagen af Salmesangen. Man mindes derved Seb. Bach, der modtog Irettesættelse, fordi han blandede „saa mange fremmede Toner ind i Koralerne og confunderede Menigheden“. Fra Skolelærerstillingen i Windhag blev Bruckner forflyttet, fordi han havde undladt at udføre et Markarbejde, der paahvilede ham! En taaleligere Stilling opnaaede han 1845 som Organist i St. Florian, hvor han paa det prægtige Orgel uddannede sig til en fortræffelig Virtuos. Samtidig gjorde han Rejser til Wien forat studere Musikteori hos den bekendte Simon Sechter — han begyndte at komponere ivrigt (Sange og kirkelige Kor), fortsatte Studierne, efterat

han 1856 var blevet Dom-Organist i Linz og kunde 1861 i Wien aflægge en glimrende Modenhedsprøve overfor ansete Dommere. Selv efter dette Tidspunkt gjorde Bruckner samvittighedsfuldt Studier i Orkestration hos Kapelmester ved Linz' Theater Kitzler — og praktisk uddannede han sig som Dirigent af Sangforeningen *Frohsinn*, for hvilken han bl. a. skrev Mandskoret *Germanenzug* (1862). — Som Orgelspiller tilkæmpede Bruckner sig i de følgende Aar et ubestridt Navn særlig ved sin Sejr i Væddestriden i Nancy (1869) og London (1871), ved hvilke Lejligheder han stod overfor mange af Tidens ypperste Virtuoser og besejrede dem navnlig ved sin fri Fantaseren. Som Komponist banede Bruckner sig derimod kun saare langsomt og brydsomt Vej. 1864 havde han fuldendt sin første store Messe (*d-moll*), 1865 sin første Symfoni (*c-moll*); men denne sidste naaede han ikke at faa opført før 1868 (i Linz under Bruckners egen Ledelse) og da kun i en Skikkelse, der beredte ham en stor Skuffelse. Samme Aar som Bruckner skrev sin første Symfoni, lærte han Rich. Wagner at kende. Han traf ham i München ved Opførelsen af *Tristan og Isolde*, og Wagner forstod snart, hvilken Musikerbegavelse han havde for sig, viste ham megen Interesse og Velvilje og modtog senere Tilegnelsen af Bruckners 3. Symfoni (*d-moll*). Om nogen dybere aandelig Forbindelse mellem de i Livsvilkaar og Naturel saare forskellige Mænd synes der dog ikke at kunne tales. — 1867 blev Bruckner paa Herbecks Foranledning kaldet til Wien som Lærer i Orgelspil og Komposition ved Konservatoriet. I Wien fortsatte Bruckner sin Komponistgærning, først skrev han endnu tvende Messer og vovede sig derefter atter til Symfonien (efter Nederlaget i Linz), den anden Symfoni opstod 1871/72, men Filharmonikerne nægtede at opføre den, og da Bruckner selv fremførte den ved Verdensudstillingen, kalder E. Hanslick, der oprindelig stod ret venlig overfor Bruckner, men slog om efter dennes Besøg hos Wagner, selve Symfoniens Fremførelse for „en Skændsel for Musikforeningssalen"! En saadan Dom giver allerede Indtryk af, under hvilke Kaar Bruckner arbejdede. Uden nogen Art Opmuntring skrev Bruckner nu sin tredje Symfoni (*d-moll* 1873—77), den fjærde, den romantiske i *Es-dur* og den femte (*B-dur*) i Aarene 1878—80, endvidere den skønne Strygekvintet (1879) og den sjette Symfoni (*A-dur*) 1879/81. Og fremdeles var han som Komponist næsten ganske ukendt. Vel havde Hans Richter opført den fjærde Symfoni (1881) og Jahn nogle Dele af den sjette (1883), men det var først, da Nikisch og Levi opførte den syvende Symfoni (*E-dur*, 1883) i Leipzig (1884) og München (1885), at det store forundrede Bifald dette Værk fremkaldte endelig slog til Lyd for Bruckner, der da var 61 Aar gammel! Nogen officiel Anerkendelse fulgte nu ogsaa, idet Bruckner (1891) blev Æresdoktor ved Wiens Universitet, hvor han forøvrig i flere Aar havde doceret Musiktheori for sine kære Studenter, Gaudeamuser som han kaldte dem, der skarede sig begejstrede om den gamle Lærer. Trods sin Alder var Bruckner fuld af Ideer og Daadkraft og han naaede endnu at fuldføre den allerede i Udstrækning saa mægtige ottende Symfoni (*c-moll*). Den niende (*d-moll*) forblev derimod en Torso. — Bruckners Helbred svækkedes mere og mere (han led af Vattersot og ligesom Beethoven bar han sin Skække med en vis Humor — der maa hellere være Vand i Maven end i Hovedet, sagde han saaledes) og i lange Tider var han ganske uarbejdsdygtig, ligesom hans Forstand da skal have været noget omtaaget — Sygdommen og den nu saa overvældende, altfor sene Anerkendelse voldte det. Som Slutningssats af Symfonien, hvilken Bruckner havde tilegnet *„Dem lieben Gott"*, havde han bestemt det i 1884 komponerede *Te-deum*. Bruckner døde

d. 10. November 1896 og begravedes i St. Florian Klosteret. De vigtigste af hans Værker er nævnt i det Foregaaende, de fleste af dem er efterhaanden, skønt langsomt blevet trykte, men næppe alle endnu i Partiturudgaver.

Det blev foran sagt, at man intet kan læse om Bruckners Liv i hans Værker. Dette er saaledes at forstaa, at vi saalidt som hos Brahms kan lære noget om Bruckners Oplevelser og sligt af hans Værker — hvad der, som vi har set, ellers ofte er Tilfældet, først og mest med Beethoven. Derimod er det lidet, som hidtil er kendt om Bruckners Livsvilkaar og Personlighed[1]), vel egnet til at kaste forklarende Lys over Værkerne. — Bruckner var en middelhøj noget svær Mand med et mægtigt Hoved, som den fremspringende Næse gav Imperatorpræg, medens Indtrykket ellers var som af en katolsk Landgejstlig. Han var ved sin forunderlige gammeldags Klædedragt og hele borgerlige Holdning en af Wiens Originaler; i høj Grad kejtet og ubehjælpsom i sin Optræden og barnlig i sin Anskuelse, men samtidig i Besiddelse af en god Portion Bondesnuhed og Mistænksomhed, der ikke forlod ham, da han kom til Ære og Værdighed. Han var et dybt religiøst Naturel, og han viser sig paa en Gang rørende og stolt i den Trofasthed og Ærlighed, hvormed han stadig gaar videre fremad i den Kunstretning, han havde valgt, uden et Øjeblik at vige af for at vinde Publikum eller Kritiken. Og dog var denne sidste i næsten ufattelig Grad Kilde til Sorg og Græmmelse for Bruckner — ufattelig, da han dog maa have været urokkelig overbevist om sin Kunsts Berettigelse og sin Sags Retfærdighed, og ofte næsten tragikomisk, som da han anraaber Kejseren, der under en Audiens gærne vil vise ham en Velvillighed: Saa sig dog til Hanslick, at han ikke maa rakke mig saadan ned. Han var en inderlig beskeden Mand, taknemmelig for enhver Støtte og Opmuntring[2]), og som from Katholik takkende „den kære Gud“ for sine Ævner. Han var sværmerisk optaget af sin Kunst, saaledes at naar han i gode Venners Selskab gjorde Landture, tyede han — medens de andre morede sig som bedst — ind i Landsbykirken for i timevis at fantasere paa Orgelet, og da *Filharmonikerne* i Berlin havde op-

[1]) Den antagelig afgørende Biografi af Bruckner forfattes af hans yngre Ven A. Göllerich i Linz, men kan først ventes færdig ad Aare.

[2]) Saaledes ikke mindst overfor den, som ydedes ham fra enkelte Musikkritikeres Side (tidligst og trofast vistnok fra Dr. Th. Helm), men ogsaa her antager Taknemmeligheden et næsten forbavsende Præg af naiv Beskedenhed, ja Ydmyghed overfor hans kritiske „Velyndere“.

ført hans syvende Symfoni til hans store Henrykkelse, vidste han ingen anden eller bedre Maade at takke dem end at sætte sig ved Orgelet og udsynge sin Tak i en lang Improvisation. Kunsten var for ham et helligt Kald, dens Udøvelse en Art Gudsdyrkelse.

Saaledes maatte der da blive noget eget gammeltestamentlig



Fig. 228. Karikatur-Silhuette af Hanslick og Bruckner.

profetisk ved Bruckners Kunst — og det ikke blot i de kirkelige, men ogsaa i de profane, orkestrale Værker — men man tager fejl, hvis man antager, at den derfor blev fremmed for vor Tid og gammeldags. Herfra frelstes den ved det geniale Anlæg hos Bruckner og derved, at han klogt og sikkert vidste at tilegne sig de evige Værdier i de store Mestres Værker, i Beethovens, Schuberts og Wagners. Saalidt som Brahms blev Bruckner derfor en Epigon; hvad han tilegnede sig, sammensmeltede han med sit eget Naturel og genfødte det saaledes. Hans Musik er afgjort moderne uden derfor at være uklassisk — ti, som sagt, Bruckner nærede ikke den Ærgærrighed at revolutionere Musiken, han var ingen Kampnatur.

Ikke med Urette har man sammenlignet Bruckners Symfonier med Beethovens sidste Kvartetter — Lighedspunkter er ialtfald tilstede i den højtspændte Fantasi og den ofte oversanselige Sværmen. Men Bruckners Instrumentalmusik har dog en væsentlig anden Karakter. Snart lægger man Mærke til, hvorledes han som den ægte

Østriger han var, giver de Schubertske vuggende Melodier og glade Ländler og andre Danserytmer Plads i sine Symfonier, og hvorledes han iklæder disse det Wagnerske farveprægtige og rigt klingende Klædebon. Bruckner var vistnok den første, der overførte Wagners „blikpanserede“ Orkestration paa Symfoniens Omraade; men det er en Misforstaaelse at tro, at det drejede sig om et simpelt Laan, tværtimod i mangt og meget dannede Bruckner sig sin egen orkestrale Udtryksmaade, og ganske personlig er saaledes hans skønne „fløjelsbløde“ Brug og Kombineren af Blikblæseinstrumenterne. Urigtigt er det ogsaa, som det er sket, at sige, at Bruckner har laant Ledemotivtekniken fra Wagner. Den findes slet ikke i hans Symfoni. I det Hele og Store følger han den klassiske Symfonistil, selv om han føler Trang til at udvide dens Form ved en Flerhed af Motiver, ved Indskud og ikke mindst ved de, selvstændig betydende, mægtige Kodaer.

Bruckner kan allerede af den Grund ikke kaldes nogen Efterligner af Wagner, at hans første Værker opstod, førend de typisk-Wagnerske kunde være ham bekendt, og han forandrede i den anseelige Række af Værker ikke synderlig sin Stil og Udtryksmaade. Her rører vi imidlertid ved det svage Punkt i Bruckners Kunst: en vis Entonighed. Ikke i det musikalske Indhold, ti dette er kendelig forskelligartet — man sammenligne den romantiske Symfoni Nr. 4 med den ottende Symfoni — ikke heller at slet ingen Udvikling spores i Bruckners Kunst — man vil let erkende, hvorledes f. Ex. den syvende Symfoni i Modenhed, Betydelighed og Overlegenhed rager op over den tredje — men i Udtryksmaaden. Bruckner er ikke formløs, men han er fantastisk og overstrømmende i sin Form — og hans extatiske Temperament og sagtens tillige den Omstændighed, at han ofte Aar igennem og brudstykkevis arbejdede paa et symfonisk Værk har gjort Udtryksmaaden abrupt og stødvis med hyppige Generalpavse-Indsnit og fuld af vældige Tilløb, de ofte imponerende Crescendoer, der ikke mindst er hans Udtryks Styrke, men hvis Virkning svækkes ved Gentagelsen, og fordi den ventede Hvilen-ud paa Højdepunktet ikke sjældent udebliver. Bruckner besad ikke Brahms' Sans og Ævne for Opbygningen af et saadant Musikstykke. Og dernæst: Wagner har saare træffende kaldt Bruckner „Adagio-Komponisten“ — i sine storstilede omfattende Adagioer udsynger Bruckner hele sit Sjælsindhold og udfolder hele den mangfoldige Kunst, han, den store Orgelimprovisator, sad inde med. Men han tager ikke i Betænkning at lade Adagio-Stemningen følge med i de andre Satser,

særlig til den første Sats ofte til Finalen ja til Scherzoens Trio. Saaledes opstaar da en for Helheden skadelig Enstonighed.

Adagio-Stemningen hos Bruckner, der utvivlsomt har skrevet nogle af de skønneste og dybeste Adagioer siden Beethovens Dage — man tænke paa Strygekvartettens, den syvende og ottende Symfonies langsomme Satser — hænger nøje sammen med hans religiøse Naturel, der mangen Steds i hans Værker aabenbarer sig i hymneagtige Afsnit, koralagtige Melodier og hele Tendensen mod det Ophøjede. Hvad vi nys har betegnet som Enstonigheden — men som Bruckner-Fanatikerne sagtens vil kalde deres særegne „Stil“ — forklares først og fremmest derigennem, at Bruckners Livsforhold ikke havde tilført ham en synderlig mangfoldig Kultur, hvorfor hans Forestillinger var begrænsede, men desto mere udprægede i deres Begrænsning, men ogsaa derved, at Bruckner i lange Tider kun fik saa ringe Adgang til at lære sine Værkers udvortes Virkning at kende. Forholdene vilde, at denne store Begavelse med det geniale Anlæg længe skulde forblive uden den Rutine, som et jævnt Kapelmestertalent ofte let erhverver sig. Der blev da noget omstændeligt i Bruckners Udtryksmaade, og undertiden noget ubehjælpsomt, eller naivt-„skolemesteragtigt“ i Udarbejdelsen af de saa stort anlagte Værker. Og da Anerkendelsen endelig kom, havde Bruckner tilegnet sig sin udprægede Ejendommelighed og kunde sagtens med sin indre Selvtillidsfuldhed intet forandre deri, — vilde det vel heller ikke med sin Bondekonservatisme, der næppe blev mindre stejl ved Modgangen.

Skønt der saaledes ved Bruckners symfoniske Værker klæber Mangler, som Kritiken ikke har haft vanskelig ved at paapege — og den uvillige Kritik brugte til at slaa Bruckner med — og uagtet Bruckner saaledes sikkert ikke har skabt den ideale moderne Symfoni, viser hans Værker dog, at han var en ægte symfonisk Begavelse: hans rammende urkraftige Motiver og den glimrende kunstfulde, om end ofte for episodiske Bearbejdelse deraf er Vidnesbyrd nok derom. Og hvad enten Bruckners Symfonier vinder mere eller mindre almindelig Indgang — hidtil har Opførelserne været enkeltstaaende Begivenheder — er det utvivlsomt, at der paa mere end et Punkt ligger en Fremtid i disse Værker. — Ved Siden af Symfonierne har Bruckner naive, religiøse Sind og hans højt udviklede kompositoriske Kunnen givet sig Udslag i en Række kirkelige Værker, blandt hvilke *Te-deum* vistnok er det enkleste og stolteste.

Med Brahms og Bruckner er de „førende Aander“ i moderne tysk Instrumentalmusik nævnt — om end ingen af dem dannede egentlig Skole — først i den meget yngre Rich. Strauss, der endnu staar midt i sin Gærning og sagtens midt i sin Udvikling, møder vi Repræsentanten for en anden (Lisztsk) Retning. Men ved Siden af disse tre viser tysk Musikliv en næsten uoverskuelig Vrimmel af mindre Aander, mindre enten ved deres Begavelse eller derved, at de mere epigonagtigt følger Klassikerne eller Romantikerne, Wagner eller Brahms, uden at naa op til selvstændig Betydning. At nævne blot tilnærmelsesvis alle disse Komponister, af hvilke flere aldrig er blevet kendt udenfor deres Hjemland, og hvis Tal derhos stadig øges, kan der her ikke blive Tale om. Kun de Musikere skal omtales, der paa en eller anden Maade har indtaget eller indtager en mere fremskudt Plads.

Først da de lidt ældre, omtrentlig jævnaldrende med Brahms og Bruckner:

Blandt disse slutter Friederich Kiel sig nærmest til den klassiske Retning, der udgik fra Berliner-Musikakademiet, og som vel fandt sit mest udprægede Udtryk i Eduard Grell (1800—86), en Komponist, der i den Grad havde levet sig ind i længst forgangne Aarhundreders polyfone Stil, at han efterhaanden kun skrev Vokalværker, hvori denne Stil efterlignedes (med megen Kunstfærdighed forøvrig), medens han betragtede sine egne tidligere, instrumentale Arbejder som Ungdomsforvildelser. Grell var en mægtig Mand i Berlins Musikliv (*Singakademies* Dirigent, Domorganist, Medlem af Akademiet etc.) og hans Indflydelse derpaa lod sig længe spore. — Kiel, der var født 1821 i Rhinprovinsen, kom 1842 til Berlin og studerede der under Dehn. Siden blev han i den preussiske Hovedstad og befæstede sin Stilling ved sit Mesterskab i Kontrapunkt. Han blev Lærer ved "Hochschulen", Medlem af Akademiet og hans Anseelse som Musiker var meget betydelig. Kiel var dog ingen doktrinær Musiker og i hans Kompositioner, der vidner om hans sunde og ædle Begavelse, skruer han sig ingenlunde unaturlig tilbage til Fortiden, tværtimod baade Beethoven, Schubert og Schumann har været hans Ledere. Men i hele hans Holdning er „Akademikeren“ og „Klassikeren“ særlig fremtrædende. Kiel har skrevet kirkelige Korværker (bekendtest er det smukke og kunstfulde *Requiem i As-dur* og Oratoriet *Christus*), desuden en Del klar og fint udarbejdet Kammermusik og Klaverværker. Kiel døde 1885.

Sammen med Kiel kan nævnes Heinrich von Herzogenberg (1843—1900), ligeledes en fin og fornem Kunstnerpersonlighed nærmest af klassisk Retning, dog med kendelig Paavirkning fra Romantikerne, senere ogsaa fra Brahms, og derhos ligesom Kiel en højtudviklet Tekniker. Herzogenberg blev Kiels Efterfølger som Kompositionslærer ved Berliner Højskolen. Hans tidligere Værker var mest instrumentale: Kammermusik og to betydelige Symfonier (*c-moll* og *B-dur*) efterhaanden vendte han sig mere til kirkelige Kompositioner (saaledes *Requiem* og *Die Geburt Christi*). — Albert Becker (1834—99), fra 1891 Dirigent for

Domkoret i Berlin, maa ogsaa regnes til denne Kreds af Musikere. Hans Værker tilhører for Størstedelen Kirkemusiken, og megen Anerkendelse har navnlig hans *B-moll* Messe vundet. — Af disse konservative Musikere kan endnu nævnes Julius Otto Grimm (f. 1827), der navnlig har vundet Navn ved sine Suiter i Kanonform og Salomon Jadassohn (1831—1902), Lærer ved Leipziger Konservatoriet, ligeledes en Mester i Kanonformen, forøvrigt Forfatter af en Række praktiske Lærebøger i Musiktheori — og en af Tidens første Bachkendere.

En anden Gruppe omfatter de konservative Musikere, der mere sluttede sig til den romantiske Skole, repræsenteret af Mendelssohn og Schumann: Max Bruch (f. 1838 i Køln) levede i sin Ungdom et uroligt Vandreliv og beklædte forskellige musikalske Stillinger. Trods gentagende Forsøg lykkedes det ham ikke at faa Fodfæste paa Operascenen, men 1864 havde han i Koncertsalen et saadant Held med sit Korværk: *Scenen aus der Frithjofsage,* at det blev bestemmende for hans Komponistgærning. Bruchs følgende Korværker (*Schön Ellen, Odysseus, Arminius, Das Lied von der Glocke, Achilleus* o. fl.) vandt Indgang i Koncertsalene, og det ikke blot i de tyske. Bruch udvikler i disse Værker en betydelig Sans for klangskøn Korsats og brede Korvirkninger, saavelsom for Instrumentations- og dramatisk Effekt. Men Hovedvægten lægger han paa en let og tiltalende Melodiøsitet og paa et klart og populært Anlæg. Han synker sjælden ned til det Ferske og Banale, men hæver sig ligesaa sjælden til det stærkt Følte og Karakteriske. Formelt har nærmest saadanne Værker som Mendelssohns *Walpurgisnacht* og Schumanns *Paradis og Peri* været Bruchs Forbilleder. Af Bruchs Instrumentalværker har navnlig Violinkoncerterne vundet Udbredelse; den første sangbare og taknemmelige i *g-moll* savnes kun sjælden paa en moderne Violinvirtuos' Repertoire. Siden 1890 har Max Bruch levet i Berlin som Leder af Akademiets „Mesterskole". — Store Korværker i Mendelssohnsk Stil skrev endvidere Georg Vierling (1820—1902), der ligeledes var en anset Berlinermusiker, men som trods megen Sikkerhed i Korbehandlingen ikke besad M. Bruchs Talent og kun opnaaede mere forbigaaende Held. Og paa dette Sted kan nævnes Heinrich Hofmann (1842—1902), der ogsaa skrev en Række Korværker, men forøvrig, meget produktivt men temmelig overfladisk, var virksom paa omtrent alle Musikens Omraader. Heldet vilde dog ikke ret følge ham, uagtet han tydelig stræbte efter Popularitet — denne opnaaede vistnok ene hans firhændige Klavermusik (*Steppenbilder, Aus meinem Tagebuche* etc.), behagelig og kultiveret Salonmusik.

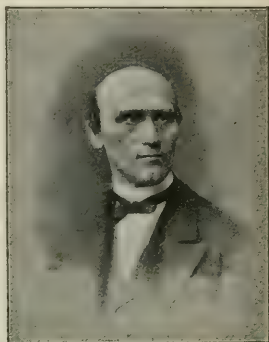


Fig. 229. Fr. Kiel.

Medens Woldemar Bargiel (1838—97), en Slægtning af Rob. Schumann, er en ren Elev af hans Skole, indtager Joseph Rheinberger (1832—00) noget en Særstilling; han besad et kraftigere og mere produktivt Talent, omfattede omtrent alle Musikens Genrer og var paa en Gang Romantiker (af Mendelssohnsk Præg) og stræng klassisk i sin Udtryksmaade. Rheinberger indtog da ogsaa i München en lignende Stilling som Kiel i Berlin. Hans Kunstnerpersonlighed var vel ikke betydelig nok til at bære den meget lange Række Arbejder, som han i Aarenes Løb frembragte, men der findes blandt dem — maaske særlig blandt de

kirkelige Værker og Orgelkompositionerne — flere, der hæver sig højt ved Indholdets Betydelighed og Udførelsens Fortræffelighed. — Ogsaa Friederich Gernsheim (f. 1839) indtager forsaavidt en Særstilling, som han navnlig i sine senere Kompositioner er væsentlig paavirket af Brahms; Gernsheims dygtige og noble Musik — særlig hans Symfonier og Kammermusikværker — nævnes altid med Ære af tysk Kritik, men er ikke synderlig spillet udenfor Tyskland. — En udpræget Romantiker-Epigon er Franz v. Holstein (1828—78), der imidlertid mest blev bekendt ved et Par Operaer og sine Sange, medens der hos Ed. Lassen (f. 1830 i Kjøbenhavn[1])) tillige spores Paavirkning af Liszt. Lassen, der har virket som Kapelmester i Weimar, har skrevet en Del Theatermusik, men hans lidt sentimentale melodiøse Sange har vundet langt mere Udbredelse. — Som udpræget Mendelssohnianer kan her endnu nævnes Theodore Gouvy (1822—90), der trods sin franske Afstamning maa henregnes til de tyske Komponister og hvis elskværdige Musik (Symfonier, Kammermusik, „dramatiske Scener") nød en — rigtignok forbigaagaaende — Yndest.



Fig. 230. Max Bruch.

I en sidste Gruppe omfatter vi nogle Komponister, der hører sammen derved, at de helt eller delvis vandt deres Ry paa Operaens Omraade, og for et Pars Vedkommende tillige derved, at de i højere Grad end de nysnævnte staar under den nytyske Skoles Indflydelse. Her møder vi den talentfulde, tidlig afdøde Herman Götz (1840—76) der i *Der Widerspänstigen Zähmung* frembragte en fin og poetisk — men just ikke umiddelbart virkningsrig — komisk Opera, sikkert et af de værdifuldeste Arbejder i denne Kunstart, i hvilken det moderne Tyskland sjælden høstede Lavrbær, og som desuden efterlod sig en smuk Symfoni (*F-dur*). Endvidere Ignaz Brüll (f. 1846 i Mähren, lever i Wien), der ikke besidder Götz' medfødte Gaver, men som i et heldigt Øjeblik fremkom med sin friske og elskværdige komiske Opera *Das goldene Kreuz* (1875), hvis melodiøse og i gammel Stil sikkert afrundede Numre gjorde den meget populær. Mange saa i denne Opera — der mærkværdig ogsaa kunde bruges i Partikampen mod Wagner — Løfte om en ny Tid for det tyske Sangspil, dog Brüll mægtede øjensynlig ikke at indfri dette Løfte, hans senere Ting er afgjort svagere Arbejder. — En langt interessantere Kunstner er Karl Goldmark (f. 1830 i Ungarn, lever i Wien) en frodig Begavelse med en rig og fantasifuld Opfindsomhed i Retning af musikalsk Farvepragt (instrumental og harmonisk) — ikke uden Grund kaldet en „Musikens Makart". Særlig ligger Behandlingen af exotiske Stoffer for hans Ævner og blandt hans videst kendte Ting er Ouverturen *Sakuntala* og Operaen *Die Königin von Saba* (1875). Af Goldmarks senere Operaer har navnlig *Das Heimchen am Herd* (1896), en noget sentimental Eftervirkning af Æventyroperaen *Hans og Grete*, vundet en Del Udbredelse. Sammenligningen med Makart er imidlertid ogsaa forsaavidt træffende, som Goldmark ialfald delvis nøjes med den bestikkende Overflade. Manglen af dybere Indhold spores ikke mindst i hans Orkesterværker (to Symfonier, deraf bekendtest

[1]) L.s Fader var Købmand, og danskfødt, men tog 1833 til Bruxelles og naturaliseredes der.

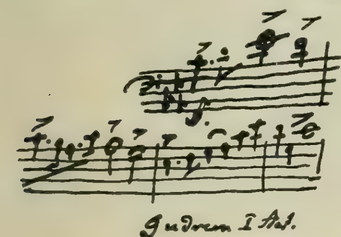
Ländliche Hochzeit, Ouverturer, Scherzi og Violinkoncerter) og Kammermusik, der kun har haft mere forbigaaende Held. — Jævnsides med Goldmark kan nævnes Edm. Kretschmer (f. 1830), der gjorde en vis Opsigt med sin Opera *Die Folkunger* (1874), et Værk, der er anlagt paa store Theatervirkninger og en udvortes Efterligning af Wagners tidligere Stil: intet andet af Kretschmers Værker har kunnet slaa igennem. — Betydeligst i denne Gruppe er utvivlsomt Felix Draeseke (f. 1835 i Koburg, lever i Dresden som Kompositionslærer ved Konservatoriet), der skrev Operaer i Wagnersk Stil som *König Sigurd, Gudrun* o. fl. og i det Hele i sine yngre Dage var en ivrig Tilhænger af den nytyske Skole, hvilken han siden hen forlod for at dyrke en mere klassisk Retning. Draeseke er en tankerig og højtudviklet Musiker, hvis Frembringelser er prægede af ædel Begejstring, ophøjede Idéer og megen Kunstfuldhed, men savner det umiddelbart betagende og indtagende, og ved hele deres reserverede, noget kantede Musikerholdning og ofte betydelige Vanskelighed for Tilegnelsen ikke i synderlig Grad er blevet Publikums Eje. Meget bekendt, men næppe meget spillet, er Draesekes stort anlagte *Sinfonia tragica*, et Værk, der staar midt imellem den klassiske Symfoni og Programmusiken. — —



Fig. 231. Felix Draeseke.
(Meddelt til nærværende Værk.)

Naar denne Oversigt kun kan nævne forholdsvis faa af de yngre tyske Komponister, der for Størstedelen endnu lever og virker, da er det beroligende at vide, at kun ganske enkelte af dem har vundet sig et Verdensnavn eller har Udsigt til en blivende Plads i Musikens Historie.

For Oversigtens Skyld er det lettest at skille de Komponister, der nærmest er Dramatikere, fra dem, der særlig helligede sig Instrumentalmusiken, og blandt de første atter at sondre mellem de egentlige „Wagnerianere“ og dem, der følger andre Forbilleder. Ti det er vel værd straks at fastslaa, at der blandt disse Musikere ikke findes nogen stor og udpræget Personlighed, der gaar sine egne Veje.



Felix Draeseke

Fig. 233. Felix Draesekes Nodeskrift.
(Meddelt til nærværende Værk.)

Ved „Wagnerianere“ maa nu her forstaas saadanne Musikere, der mere direkte slutter sig til Wagner og enten behandler lignende Stoffer som han (Sagn- og Heltedramaer eller Forløsningsskuespil efter Parsifals Forbilled) eller i hvert Fald i deres musikalske Stil benytter en lignende Udtryksmaade som han. Det Udbytte, denne Gruppe bringer, kan ikke blive stort, og næppe et eneste Værk af denne Art har vundet fast Fodfæste i Tyskland, endsige da naaet til Udlandet. Dette gælder saavel Adelbert von Goldschmidt (f. 1848 og iøvrigt kendt som Komponist af Rob. Hamerlings Digtning *Die sieben Todsünden*) med hans *Helianthus* eller Trilogi *Gäa*, Felix

Weingartner (f. 1863) med *Genesius* og *Orestes* (en Enaktertrilogi) og i endnu højere Grad de lidt ældre som Weissheimer (f. 1836), hvis Mestersanger-Imitation: *Meister Martin und seine Gesellen* trods flere Forsøg har haft samme Skæbne, medens hans Memoirer: *Erlebnisse mit R. Wagner etc.* vakte en Del Opsigt (om de end ikke er forblevet uanfægtede) — eller den excentriske Cyrill Kistler (f. 1848), der dog ikke var uden Talent for Reklameren for sine Operaer som *Kunihild* og *Till Eulenspiegel*. Selv et ubetinget kraftigt Talent som Max Schillings (f. 1868), maaske det kraftigste blandt Wagnerianerne, er i sine Operaer (*Ingwelde* og *Pfeifertag*) hidtil ikke saa frigjort fra Mesterens Indflydelse, at noget positivt Udbytte endnu er naaet; derimod har hans betydelige, karakterfulde Ævner givet sig et mere værdifuldt Udslag i Musiken til *Orestiaden* (i Wilamowitz-Möllendorfs Bearbejdelse). En selvstændig, om end noget sart og mulig sygelig Begavelse synes ogsaa Hans Pfitzner (f. 1869) at sidde inde med (Operaerne *Der arme Heinrich* og *Der Rose von Liebesgarten*), og en fintfølende og naturlig Musiker er Ludwig Thuille (f. 1861), der vel nærmest er lyrisk begavet med udpræget Sans for Klangvirkninger o. l. (skrev bl. a. en Blæsersextet), men som dog har haft afgjort Held med sin Opera *Lobetanz*. — Hans Sommer (egtl. H. Zincken) og Hugo Wolf (1860—03) naaede heller ikke deres Ry gennem de Wagnersk-paavirkede Operaer, men ved deres Sangkompositioner; navnlig den sidste har i en lang Række Sange — stærke i Følelsen, dybe i Tanken, men ofte urolige og uklare — vist, at han besad Muligheder for at fortsætte og udvikle (i Wagnersk Stil) den tyske „Lied"; men en uhelbredelig Sindssyge afbrød tidlig hans Bane.



Fig. 234. Max Schillings.
(Meddelt til nærv. Værk).

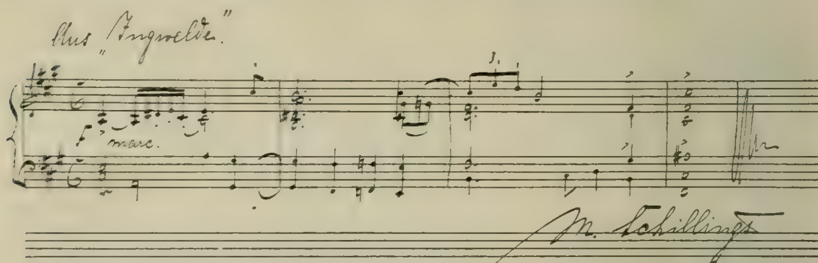


Fig. 235. Max Schillings' Nodeskrift (meddelt til nærv. Værk).

Naar vi vender os til den anden Gruppe Operakomponister, maa det straks fremhæves, at de vel som moderne Kunstnere alle staar paa Wagnersk Grund, men de adskiller sig i det Hele og Store fra de nysnævnte deri, at de ikke direkte følger Wagner og hans musikalske Udtryksmaade. De har da haft Chance

for ikke ganske at overskygges af Wagners Gærning, og enkelte af dem har set deres Værker følges af stort Held og opnaa vid Udbredelse.

Saaledes først og fremmest Engelbert Humperdinck (f. 1854), hvis *Hänsel und Gretel* er den eneste efter-Wagnerske Opera,



Fig. 236. Engelbert Humperdinck.

der er gaaet Musikverdenen rundt. Noget hjalp til dette Æventyrspils lette Sejr, at det fremkom paa en Tid, hvor man længtes efter en Befrielse fra den overhaandtagende Italiener-„Verisme“; nogen større Modsætning end Humperdincks udadtil naive og yndefulde Opera kunde da næppe heller tænkes. Men i Virkeligheden havde Humperdinck og hans Søster, der skrev Teksten, gjort et lykkeligt Greb ved at kalde den længst glemte Æventyropera tillive igen — de fulgte iøvrig her en Anvisning, Rich. Wagner lejlighedsvis

havde givet, og et Forbilled hos Alex. Ritter — og ved fint og kunstfuldt at indflette vidt sungne Børnemelodier i Musiken. At der i *Hänsel und Gretel* findes en Del Sødladenhed, og at den jævnlig anvendte Wagnerske Udarbejdelse (orkestralt og kontrapunktisk) staar lovlig tungt til det barnlige Stof, har hidtil ikke skadet Operaens Held synderlig. Senere Forsøg i denne Retning er ikke lykkedes Humperdinck (*Die sieben Geislein* eller *Die Königskinder*), derimod er hans malende *Maurische Rhapsodie* meget spillet. — Humperdincks Elev Siegfried Wagner (f. 1869) synes ogsaa at ville følge sin Faders Anvisning paa at vælge Æventyr- og folkelige Stoffer. Hans Operaer *Der Bärenhäuter* og *Herzog Wildfang* har ganske naturlig vakt en vis Opsigt, men har ikke kunnet overtyde om Siegfried Wagners selvstændige Ævner; han synes ikke at være kommet ud over Efterligning og Banalitet. — Som Humperdinck søgte til Æventyret, har Wilh. Kienzl (f. 1857) søgt til Folkeskuespillet, og navnlig hans scenisk og musikalsk virkningsfulde „Rührstück" *Der Evangelimann* er gaaet over næsten alle tyske Scener og har mange Steder holdt sig aarevis paa Repertoiret. Med sine andre mere „dybsindige" Operaer, *Urvasi, Heilmar der Narr* (opr. 1892, omarbejdet og genopført 1902) og *Don Quichote* har Kienzl derimod kun haft ringe Held.

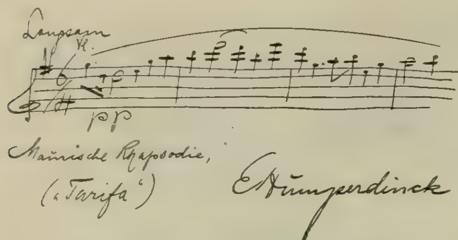


Fig. 237. E. Humperdincks Nodeskrift. (Meddelt til nærv. Værk).

Det folkelige Stof fristede ogsaa Arnold Mendelssohn (f. 1855), hvis *Der Bärenhaüter* viste hans sunde Talent, medens Reznicek (f. 1861) slog igennem med *Donna Diana*, en elegant, men noget overfladisk Lystspilopera, og senere med den mere folkelige *Till Uglspil*. Paa dette Sted kan ogsaa nævnes det Held, der en Tid fulgte Anton Urspruchs (f. 1840) komiske Opera *Das Unmöglichste von allen*. Til de folkelige Opera-Komponister hører endvidere Mænd som Franz Curti (1854—1898), der bl. a. skrev mindre, populære Sangspil, og Heinrich Zöllner (f. 1854), en „Liederkranz"-Komponist med et passende borgerlig-romantisk Tilsnit, der navnlig gjorde Lykke med *Die versunkene Glocke* (1899).

En større anlagt og højere stræbende Komponist er August Bungert (f. 1854), der, efter at have komponeret Kammermusik og (under Dronning Carmen-Sylvas særlige Protektion) en Del Sange, 1896 traadte frem med første Del af en stor Tetralogi *Homerische Welt*, hvortil Bungert selv havde

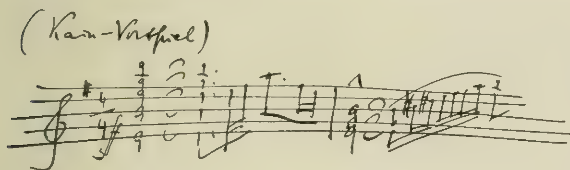
skrevet (den lovlig tarvelige) Tekst. Af Tetralogien er hidtil opført *Kirke, Odysseus' Hjemkomst* og *Nausikaa,* uden at disse Afsnit har kunnet overbevise Verden om, at den meget selvtillidsfulde Komponist er kaldet til at afløse Rich. Wagner, medens de paa den anden Side beviste, at Bungert er en duelig og og opfindsom Musiker, der vel ikke er synderlig original eller udsøgt fin, men ihvertfald har Blik og Ævne for scenisk Virkning.

Som den sidste blandt disse moderne Operakomponister bliver Eugen d'Albert (f. 1864) at nævne. D'Albert, alt i Kap. XIII nævnet som en af Samtidens første Klaverspillere: en udmærket Tekniker, men ikke mindre følelsesfuld og forstaaende Fortolker af Beethoven og Brahms, har i Aarenes Løb stadig stræbt at vinde Ry som Komponist.



Fig. 238. Eugen d'Albert. (Meddelt til nærv. Værk.)

Han har skrevet en Symfoni, nogle Kvartetter og et Par Klaverkoncerter, men har særlig bejlet til Operascenen. Nogen udpræget Komponistpersonlighed har han imidlertid ikke vist, og i sin rastløse Virksomhed har han vel aabenbaret et betydeligt Talent, men ogsaa, at han endnu er i Tvivl om, hvilken Stil, hvilke Forbilleder han skal følge. Man har da sporet baade Wagner og Brahms i hans Musik. Af d'Alberts Operaer vakte den første *Der Rubin* (1893), en fantastisk Æventyropera, fuld af fin Lyrik, ikke ringe Opsigt, *Ghismonda* (1895) staar nærmest i Wagners Tegn (*Tristan og Isolde*), medens *Die Abreise* (en Akt, 1898), hvormed d'Albert vistnok hidtil har haft størst Held, er en livfuld og indtagende Lystspilopera, og *Kain* er et kraftigt, mørkt-lidenskabeligt Sørgespil — ligeledes i en Akt — og disse to Operaer viser ret kendelig Brahms' Paavirkning. d'Alberts sidste Opera er *Der Improvisator*, der allerede paa Grund af den uheldige Tekst har haft vanskelig ved at trænge igennem.



Eugen d'Albert.

Fig. 239. E. d'Alberts Nodeskrift, formindsket (meddelt til nærv. Værk).

Det var naturlig, at Wagners Kunst, alt efterhaanden som den mere og mere brød igennem Kritik og Smag og blev omtrent eneherskende paa tyske Operascener, kunde skræmme Musikerne fra at tage Kampen op paa dette Omraade. Mange vendte da ganske Ryggen til dramatisk Musik eller lod det blive ved et enkelt

Forsøg. Dette forklarer, at der paa Instrumentalmusikens Omraade frembragtes en anselig Mængde Værker. Godt og Ondt mellem hinanden selvfølgelig, solid tysk Kunst med de store Traditioner bag sig, bevidst Fortsættelse af den nytyske Lisztske Kunstretning og en Del staaende med et Ben i hver Lejr eller famlende og usikkert experimenterende. Wagners Indflydelse spores — ved Siden af Brahms' — næsten overalt, saaledes som det alt fremhævedes i Kap. XIV, og det kan tilføjes, at den Wagnerske Indflydelse skabte en sundere, kraftigere og mere udtryksrig Musik end den, der florerede blandt Schumann-Mendelssohns Efterlignere. Men kun faa stærkt prægede, egenartede Kunstnerprofiler møder vi i al denne Musik, hvis Skæbne det kun for en ringe Del blev at gaa viden om Lande eller at sætte Skel i Musikens Historie.

Langt i Spidsen — baade ved Begavelse og som Mønster for mange — gaar den endnu unge Kunstner Rich. Strauss. Et Tegn til Modsigelse er han — ikke fordi man just strides om hans store Ævner eller den højtudviklede Kultur, han lader dem blive til Del, men fordi man ikke let naar Enighed om de Veje, han hidtil er gaaet. Uenigheden er den, der endnu i lange Tider, maaske stedse vil existere og ofte er berørt i denne Fremstilling, om Musikens, særlig den absolute Musiks egentlige Væsen.

Rich. Strauss, der fødtes 1864 i München som Søn af en udmærket Waldhornist i Hofkapellet og som alt i sine Drengeaar vakte selve Bülows Opmærksomhed, var i sine tidligste Arbejder — han debuterede allerede 1881 med en Symfoni — en fuldstændig, men lovende Klassikerepigon; efterhaanden traadte Paavirkning fra Brahms til, som delvis i en Klaverkvartet (*c-moll*) og i det ypperlig udarbejdede Korværk: *Wanderers Sturmlied.* Men da Rich. Strauss naaede Manddomsaarene, tog hans Kunst — som det i Reglen fremhæves under særlig Paavirkning af Alex. Ritter (se Pag. 669) og efter nogle Overgangsværker som den malende Symfoni *In Italien* — en hel ny Retning. Det var de Berliozsk-Lisztske Værker og Theorier, der blev ledende for ham, og han skabte i en mærkelig frodig og energisk Produktion en Række „Symfoniske Digtninge", der gjorde ham til den uomtvistede Hovedmand for denne Retning i vore Dage. Men Strauss var saalidt som Brahms og Bruckner skabt til blot og bar Epigon. Han søger tværtimod at forny og uddybe den Retning, han sluttede sig til. Han nøjes ikke som Liszt med store, virkningsfulde Skitser, han fordyber sig i Enkelthederne og vil mere give Sjælebilleder og -Udviklinger end de ydre Begivenheder. Han vil til en vis Grad være Filosof i sin Musik. Og meget kommer Strauss' sjældne tekniske Mesterskab ham da til Gode — hans Kontrapunktik og hans Instrumentation, der selv efter Liszt og Wagner finder nye og overraskende Klange og Kombinationer og i Virkeligheden lader Rich. Strauss fremtræde som en yderst moderne og raffineret Orkestervirtuos, Mester for den nervøst ener-

giske Kraft, den extatisk sarte Fortoning og den glødende Farvegivning. De, der uden videre fordømmer Strauss' Retning, vil sikkert hævde, at han saaledes hæver, hvad der kun burde have underordnet Betydning, op i første Række. Og om Maal og Midler i hans Kunst kan man selvfølgelig strides, ligesom man kan rejse Tvivl om Dybden af Strauss' Inspiration og naturlige Musikkilde. Undertiden synes han kun med Magt at holde sig paa Højden, undertiden hjælper han sig med lidt fraseagtige eller banale melodiske Idéer. Men om hans Betydning i det tyske Musikliv og hans fremskudte Stilling i vore Dages Musik kan der ikke rejses Tvivl. Ikke ringe Vægt maa ogsaa lægges paa, at Rich. Strauss midt i eller ved Siden af højtstemte Værker har faaet Plads til en musikalsk Humor, der vel kan føres tilbage til Wagner (*Siegfried, Mestersangerne*), men som er et meget velgørende Fænomen i moderne Instrumentalmusik. Meget umiddelbart djærvt og elskværdigt kommer denne Egenskab frem i *Till Eulenspiegel*, et ægte Stykke *Fabuliren*, mere forceret og chargeret findes den i *Don Quichote*, og en overlegent stolt, men barok Humor raader i *Widersacher*-Satsen af *Heldenleben*. Foruden dette Strauss' sidste Værk skal som de andre symfoniske Digtninge nævnes det stemningsfulde *Tod und Verklärung*, *Don Juan*, *Macbeth*, *Also sprach Zarathustra*. Rich. Strauss har endvidere komponeret en Opera i ren Wagnersk Helte-Stil *Guntram*, der opførtes uden Held (1894), og i de allersidste Tider ladet fremføre et mindre, dramatisk Værk, som det synes nærmest i Mestersangerstilen: *Der Feuersnoth*. — Strauss blev 1895 Kapelmester i München og kaldtes derfra 1898 til den kgl. Opera i Berlin, hvis første Kapelmester han endnu er. —



Fig. 240. Rich. Strauss.

Forsaavidt staar Rich. Strauss ret isoleret i moderne tysk Musikliv, som kun faa Komponister direkte har fulgt ham eller staar ganske paa hans Standpunkt, og de, der fulgte med i denne mo-

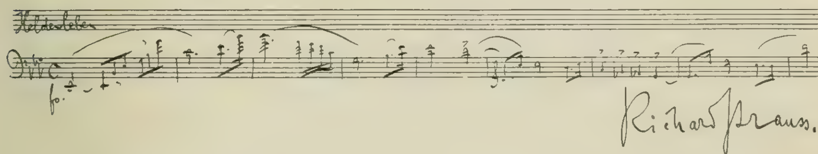


Fig. 241. Rich. Strauss' Nodeskrift, formindsket (meddelt til nærv. Værk).

derne Form for Programmusik, var ringere Aander som Paul Geisler, eller spredte Begavelser som Felix Weingartner (der komponerede en *Kong Lear*-Digtning og *Die Gefilde der Seligen* efter Bøcklins Maleri, men i senere Symfonier svinger mellem forskellige Stilarter), eller det er ganske unge Kunstnere, endnu paa det „lovende“

Stadium, som Siegmund v. Hausegger (f. 1872, Musikæstetikerens Søn), der allerede har haft Held med sin *Friederich Barbarossa* Digtning og, om end mindre, med sin *Dionysiske Fantasi* og Operaen *Zinnober*. Alligevel staar Rich. Strauss som „de Unges“ Fører. —

Flere Musikere gik den Mellemvej at give deres Ouverturer, Fantasier eller Symfonier karakteristiske Titler — de svor altsaa ikke direkte til Programmusikens Fane, men fulgte dog Parolen: *Musik als Ausdruck*. Saadanne Musikere er Schultz Beuthen (f. 1838), der uagtet han besidder en ikke ubetydelig, om end noget udvendig og theatralsk anlagt Ævne, kun opnaaede mere Lokalheld, og Gustav Mahler (f. 1860 i Bøhmen og fra sin Ungdom virksom som Orkesterleder og Kapelmester, siden 1897 Hofkapelmester og Direktør for Operaen i Wien), en urolig og higende Aand, der sætter sig store Maal og gaar løs paa dem med brændende Energi, som ganske sikkert sidder inde med ualmindelige Ævner og en stor Kompositions-Rutine — hans Orkesterbehandling er saaledes fortræffelig og meget fantasifuld —, og som ejer et vist folkeligt Lune, men næppe har Selvbeherskelse nok overfor de Opgaver, han sætter sig. Endnu ialtfald klæber der noget ubændigt og uafklaret ved Mahlers Musik, der navnlig omfatter fire Symfonier, af hvilke Nr. 2 (i *C-moll*) som fjærde Sats indeholder en Altsolo til Tekst fra *des Knaben Wunderhorn* og som Finale et stort Opstandelseskor, medens den tredje Symfoni (*D-moll*) bærer Undertitlen: *Ein Sommermorgentraum*, og den fjærde (*G-dur*) endelig udmærker sig ved et kunstig-naivt humoristisk Indhold, som man hidtil forgæves har søgt Forklaring paa. —

Adskillige Musikere — meget mindre moderne end de nysnævnte og ingenlunde radikale, maaske nærmest Schumann-Brahmske Epigoner — har ogsaa benyttet Titler paa deres symfoniske Arbejder, saaledes Friederich E. Koch (f. 1862), der navnlig blev bekendt ved sin *Nordsø-Symfoni*, eller Jean Louis Nicodé (f. 1853), der skrev Symfoni-Oden *„Das Meer“* og den symfoniske Digtning *„Die Jagd nach dem Glücke“* (foruden Symfoniske Variationer for Orkester m. m.). — Men forøvrig træffer vi en lang Række Komponister, der i det væsentlige følger den overleverede Tradition og Kunstform. Af disse skal fremhæves Philipp Scharwenka (f. 1847 — Broderen Xaver, f. 1850, ogsaa Komponist, er navnlig bekendt som Lærer og Konservatorieleder), der ved Siden af en symfonisk Digtning: *Traum und Wirklichkeit* skrev Kammermusik, navnlig en fortræffelig Trio (*cis-moll*) og Koncerter, Moritz Moszkowski (f. 1854), der oprindelig var Klaverspiller, men paa Grund af Svagelighed opgav dette for Komposition; Moszkowski tog 1898 fast Ophold i Paris, med hvis Musikliv hans graciøse, pikante og melodilette Kompositioner har en vis Beslægtethed.

En mere gediegen Retning repræsenterer August Klughardt (1847—02), der levede i Dessau og vandt sig et velanset Navn ved sin Kammermusik (hvortil de meget spillede *Schilflieder* — efter Lenaus Digt — for Klaver, Oboe og Bratsch kan henregnes), sine Symfonier og i de seneste Aar navnlig ved sine Oratorier (*Die Zerstörung Jerusalems*), og Wilhelm Berger (f. 1861), ogsaa en konservativ, meget dygtigt uddannet, efterhaanden kendelig Brahms-paavirket Musiker, der har skrevet Symfonier, Kammermusik, navnlig Strygetrioer, og Koncertkantater som *Meine Göttin*, *Gesang der Geister über den Wassern*, *Schicksalslied* og en Del smukke Sange. Endvidere hører herhen Georg Schumann (f. 1866, nu Dirigent for Singakademie i Berlin), en duelig Musiker med kultiveret Smag, der imidlertid frembringer saa meget, at Rutinen præger adskilligt deraf (Symfoni, Korværk *Amor og Psyche* og adskillige Kammermusikværker); Hans Kössler (f. 1853), der skrev Symfonier, symfoniske Orkestervariationer, en Violinkoncert og en Del Kammermusik; samt Robert Kahn (f. 1865), der i sine ikke talrige Værker (nogen Kammermusik og en Del Sange) viser sig som en fintfølende og sympatetisk Kunstner, men uden synderlig Kraft. Oratoriet dyrkedes f. Ex. af Felix Woyrsch (Passionsoratorium) og Ph. Wolfrum (hvis Julemysterium vakte betydelig Opsigt). Balladen, der næsten var gaaet i Glemme siden Löwes og Schuberts Dage, genoptog Martin Plüddemann (1854—97), der i sit korte Liv dog ikke fik udrettet meget, men ikke desmindre fandt saa begejstrede Tilhængere, at de stiftede en vistnok endnu bestaaende Forening til Udbredelse af hans Værker. —



Fig. 242. Gustav Mahler.

Klaverkompositionen dyrkes næsten ikke mere af nogen betydeligere Komponist som Speciale, og lidet af den moderne tyske Klavermusik synes at besidde blivende Værd. Fremhæves bør det ogsaa, at Klaversonaten, der just i sin Tid indtog en særlig stolt Plads i tysk Musik, næppe mere har en eneste udpræget Repræsentant. Virtuos-Klavermusik skrev derimod mange af de talrige Pianister, der i de senere Aartier direkte eller indirekte maa henregnes til tysk Musikliv. Blandt disse skal først og fremmest nævnes Eugen d'Albert (der som før nævnt ogsaa skrev Klaverkoncerter) og forøvrig af de fremragende Klaverspillere, der ikke findes omtalt andetsteds i dette Værk: Franz Rummel (1853—1901), Theodor Leschetitzky (f. 1831), bekendt som Chopinspiller og som fortrinlig Lærer Edvard Schütt (f. 1856, skrev en Klaverkoncert), Alfred Grünfeld (f. 1852), den enarmede Grev Zichy (f. 1849, ogsaa flittig Komponist), Max Pauer (f. 1866), Karl Heymann (f. 1833), Emil Sauer (f. 1862, komponeret en Klaverkoncert), Konrad Ansorge (f. 1862, skrev ogsaa Sange), Fr. Lamond (f. 1868 i Skotland, virkende i Frankfurt), en udmærket Beethovenspiller, og de ganske unge,

som det synes betydelige Talenter Lütschg og Dohnanyi (der ogsaa har vakt Opsigt som Komponist, særlig med en Klaverkoncert); — og af kvindelige Virtuoser den blændende og energiske Fru Carreno (f. i Sydamerika), Mary Krebs og Fru Rappoldi. — Som Orgelvirtuoser og -komponister skal fremhæves Aug. Gotfr. Ritter (1811—85), Karl Ludw. Thiele (1816—48), Rud. Palme (f. 1834) og Carl Piutti (1846—1902) og som en Musiker, der særlig har skrevet for Orglet, men til hvem der i det Hele synes at knyttes Forventninger: Max Reger (f. 1873).

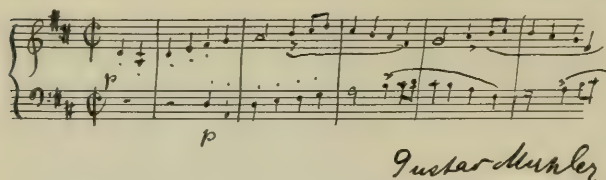


Fig. 243. Gustav Mahlers Nodeskrift (meddelt til nærværende Værk).

Naar her nogle af de mere fremtrædende Navne i moderne tysk Musikliv er nævnt, gør Fremstillingen, som anført, ikke Krav paa at være udtømmende. End mere vanskelig, ja rentud umuligt vilde det være at gribe de rette Navne blandt de helt unge, endnu lovende Musikere, de, der lidt før eller lidt senere skulde skabe sig Ry i tysk Musik. Et er dog sikkert, at intet Talent rager saa højt op, at det almindelig udpeges som det, hvortil Forventningerne særlig knytter sig. Den moderne tyske Musiks Messias synes endnu ikke født, eller ihvertfald: han har endnu ikke begyndt at prøve sine Kræfter.

* * *

Vi kan ikke slutte denne Oversigt over moderne tysk Musik uden at dvæle et Øjeblik ved en lille, afsides liggende og oprindelig kun lidet agtet Domæne: Dansemusiken. — Dens Hjemsted er Wien. Her havde Klassikerne skrevet deres Kvartetter og Symfonier under Paavirkning af de folkelige Danse, og de havde selv komponeret *Ländler* og *Deutscher* og Menuetter til Brug ved „Redouteballerne“, — som vi har set det — selve Beethoven ikke undtagen. Her havde Schubert skrevet, oprindelig for Venner og Veninder, sine henrivende firhændige Valse. Her var det, at Dansen og særlig Valsen blomstrede op og blev en folkekær Vækst, og herfra vandrede den udover hele Verden — for med sin Verdensberømmelse at miste noget af sin egenartede Wiener-Karakter.

De gamle Mozart—Haydnske Danse var høflige og selv i deres Lystighed til en vis Grad afmaalte — man tænker paa lange Slæb, Fiskebenssnøreliv, stive Buk og ærbødige Haandkys. I Schuberts Valse klinger ungdommelig sværmerisk Forelskelse, men endnu en

vis Tilbeden paa Afstand eller galant Opvarten. Hedere Blod, længselsfuldere Lyst til at føle den Tilbedte nær og vugge hende i sine Arme banker der i C. M. v. Webers *Aufforderung zum Tanze,* men Udtrykket er alligevel elegant, Elskeren optræder lidt lapset, men med ridderligt Lapseri. Det er imidlertid nærmest fra Schuberts og Webers Vals, at den moderne Wiener-Vals, den Lanner-Strauss'ske, nedstammer, og ganske særlig blev Webers *Aufforderung* med den brede. stærkt udvidede Valseform en virkelig „Opfordring" til nye Danse.

Den moderne Wienervals grundlagdes af Josef Lanner (1801—43). Meget beskedent begyndte han med at spille sine selvkomponerede Danse (mest Valse, men ogsaa Polkaer, Marscher og Kvadriller) i Forlystelseshaverne. De blev udsatte for tre Instrumenter, af hvilke Violinen spilledes af Lanner. Hvor ringe Wiens Kunstmusikere skattede Lanners Betydning, fremgaar deraf, at de endnu i 1830 nægtede ham Optagelse i deres Samfund, „fordi han er ved Dansemusiken". Lanners Valse karakteriserer den yngre Johan Strauss saaledes: Kom og dans, jeg beder Jer derom. De har ikke dette senere typiske Strausske Særpræg: Dans, jeg vil det! Naar jeg spiller op, kan I ikke andet! — De er beskednere i Udstrækning, Indhold og Udstyrelse, skrevne for det daværende Wienske Borgerpublikum, ikke for en Verdensby, endmindre for et Verdenspublikum. De er fine og sarte, sentimentale og længselsfulde, — de skreves jo i Romantikens Dage. — Lanners Trio udvidedes til Kvartet, da den unge Johann Strauss (1804—49), der var Søn af Ejeren af et Danselokale og oprindelig sat i Bogbinderlære, optoges deri som Bratschist, og snart blev Kvartetten til et helt lille Orkester (Kapel) og Strauss Lanners Hjælpedirigent. Som saadan forsøgte han sig selv som Komponist af Danse, og allerede med sine første Valse var han Dagens Helt i det glade Wienerpublikum og kunde snart naa saavidt, at han dannede sig et eget Orkester og skilte sig fra Lanner. I Forlystelsesanstalter som Mehlgrube, Sperl og Volksgarten koncerterede nu de to Valsekomponister, og Kappestriden var haard imellem dem, der personlig bevarede Venskabet fra den første Ungdom. — Johann Strauss' Vals besad et myndigere Præg end Lanners blide Dans; han var en despotisk og hæftig Natur, og selv i denne lille Form slaar den skabende Personlighed os imøde gennem Værket. Men Tiden havde ogsaa forandret sig. Romantiken var forbi, der var Realistik og Politik[1]) i Luften. Der var mere forførende Kraft, mere Pikanteri og Dristighed, mere Feber i Blodet — men af den gamle Følsomhed, af den blide Melankoli jævnsides den svulmende Livsglæde var en stor Del taget i Arv fra Forgængeren. Formen blev derhos udvidet og større Vægt lagt paa Introduktion og Coda, paa Harmonik og Instrumentation. Med sit ypperlig skolede Orkester — der forøvrig i Tidens Løb, da Johann Strauss' Held stadig tiltog, maatte deles i flere Kapeller — udførte Strauss ikke blot sine egne Danse, men han bragte fortræffelige Opførelser af de lettest tilgængelige Klassikere, og han foretog vidtstrakte Koncertrejser (til Paris, London m. m.). — Da Strauss døde i en ret ung Alder, stod Sønnen Johann Strauss, der alt forinden var optraadt som Dansekomponist, parat til at overtage Kapellet, og Wienerne glemte hurtig Tabet af Faderen i Glæden over Sønnen. Johann Strauss den

[1]) Blandt den ældre Strauss' Danse møder Titler som *Freiheits Marsch*, *Studentenlegion-Marsch*, *Schwarz-Roth-Gold-*, og — *Radetzky Marsch*.

yngre (1825—99) blev Wienervalsens Konge, skattet af Wagner og Brahms, Komponisten af *An der schönen, blauen Donau* (oprindelig komponeret som Sangvals, en Form, der nu i Tredserne kom i Mode), om hvilken Hanslick siger, at den er som „et Citat, et Slagord for alt, hvad der er skønt, kært og lystigt i Wien. Ved Siden af Fader Haydns Folkehymne, som fejrer Kejser og Herskerhus, har vi i Strauss' Skønne, blaa Donau en anden Folkehymne, der besynger vort Land og Folk". — Den Mærkelighed fortjæner at noteres, at ogsaa dette Mesterværk i det Smaa, da det fremkom, modtoges med Kulde og først efterhaanden tilkæmpede sig sin Berømmelse. — Johann Strauss udvidede og udviklede yderligere Kapellet, han bragte endog Wagnerske Fragmenter (af *Tannhaüser, Lohengrin,* af *Tristan og Isolde*) og det paa et meget tidligt Tidspunkt; og han satte Koncertrejserne i System, udstrakte dem til Rusland og Amerika og lagde Grunden til en anseeligFormue. Efterhaanden trakJohann Strauss sig dog tilbage fra Dirigentvirksomheden og overlod Kapellet først til Broderen Joseph (1827—70), ogsaa en begavet Dansekomponist, senere til Broderen Eduard (f. 1835), der nu leder det som sidste Repræsentant for den Strauss'ske Slægt. — Johann Strauss fulgte som Dansekomponist sin Faders Fodspor, men uden at opgive de ejendommelige Wienertræk er hans Valse yppigere og kokettere end Faderens; det er en Dansemusik, der er blevet sig selv mere bevidst, har mistet sin Naivetet og bejler til Publikum, der nu er blevet et Verdenspublikum. Den har bevaret sin daarende Ynde, sit Stænk af Melankoli, sin Sanseglød og Livsglæde, sin Melodifryd uden altfor stor Kræsenhed. Kunstnerisk set er det Valsens Højdepunkt, thi ingen Dansekomponist har anvendt saa megen Smag, Opfindsomhed, ja Aandfuldhed paa harmoniske, rytmiske og orkestrale Enkeltheder som Johann Strauss, og ingen har lagt saa megen Fantasi og Poesi ind i Introduktioner og Codaer, der yderligere udvidedes og det saaledes, at Introduktionen nok saa meget som selve Valsen kom til at rumme den Stemning, som Titlen angiver. Men det var tillige Wienervalsens Kulmination. Selve Strauss' Valse rummer allerede en begyndende Dekadence, blandt hans talløse Dansestykker findes indholdsfattige eller tomt behagesyge, hvori Wienervalsens fine og skønne Egenskaber kun i ringe Grad træder frem — og endnu mere ordinære er de senere Dansekomponister; gennemgaaende staar de paa et lavere musikalsk Trin, selvom nogle iblandt dem kan have Talent, Lystighed og Melodilethed. To Komponister, der paa Strauss' Tid var farlige — om end i Virkeligheden underordnede — Medbejlere til hans Ry, var



Fig. 244. Johann Strauss.

Labitzky (1802—81), der virkede i Karlsbad, og Gungl (1810—89), der fremførte sine Danse i Berlin. Begge var de iøvrig Østrigere af Fødsel. — Blandt de senere Dansekomponister maa Philip Fahrbacherne (Faderen 1815—85, Sønnen f. 1843) nævnes som de talentfuldeste[1]).

I sine senere Aar vendte Johann Strauss sig mere og mere til Operetten, og nogle af hans mest kendte Valse er først fremkomne i hans Operetter. Den Wienske Operette havde sit naturlige Forbilled i det gamle borgerlige Sangspil men fik i Tredsaarene en Tilsætning, der en Del forandrede dens Karakter, fra den Offenbachske Operette. Denne Kombination finder vi hos Strauss' nærmeste Forgænger, Franz v. Suppé (1820—95), der skrev en Række Operetter, hvoraf mange som *Die schöne Galathea*, *Fatinitza*, *Boccaccio* gik Verden rundt. Johann Strauss forstod med endnu mere Humor og rigere Stemning og dramatisk Liv at skrive for Operettescenen, og han tilførte den, som noget nyt, sin Vals; den blev en væsentlig Bestanddel af Musiken, sammenknyttende store Ensemblescener. Med Operetter som *Der Fledermaus*, *Der lustige Krieg*, *Der Zigeunerbaron*, *Indigo*, *Waldmeister* gjorde Strauss en exempelløs Lykke. Ogsaa for Operettens Vedkommende betegner Strauss imidlertid en Kulmination. Hverken Millöcker (1842—99) med *Tiggerstudenten*, Genée (1823—95) med *Søkadetten*, Zeller (1842—98) med *Der Obersteiger* har naaet op mod Strauss; ogsaa her har det banale, platte eller fersk-sentimentale afløst det umiddelbare og originale.

* * *

Rusland. Den russiske Musiks Historie frembyder adskillige Lighedspunkter med den danske. Først sent — og ikke meget adskilt i Tiden — udfolder de sig begge til Selvstændighed, og det er da Folkevisernes Skat, hvortil begge Landes Kunstmusikere vender sig. I Rusland som i Danmark er det de romantiske Bevægelser i Litteraturen, der giver Stødet til en fri national Bevægelse i Tonekunsten, og her som der er det Fond, som Folkevisemelodierne byder frem, rigt og ejendommeligt. Imidlertid er der dog i den russiske Folkemelodi ganske naturlig en Mangeartethed, som den danske ikke kender, og alt fra Begyndelsen af har ikke blot de egentlige Folkeviser, men ogsaa i høj Grad Dansene og delvis Kirkemelodierne (af byzantisk Oprindelse) faaet Indflydelse paa Kunstmusiken og derved Betydning for den nationale Udvikling deraf.

I det uhyre udstrakte russiske Rige er der selvfølgelig meget store Modsætninger i Folkekarakter, Sæd og Skik, Klima og Natur. Folkevisernes Indhold bliver da ligesaa afvexlende som deres Melodier forskelligartede. Ved Sortehavets Kyster, i en svulmende frugtbar Natur og et herlig mildt Klima føler og lever man anderledes,

[1]) Udenfor Tyskland vistnok særlig Franskmændene O. Métra og Louis Ganne.

synger og digter derfor anderledes end i Arkangelsks Tundraer, hvor Solen kun skinner kort og med ringe Styrke, og man med Møje aftvinger Jorden det fornødne til Livets Ophold. Men det slaviske Særpræg gaar gennem alle disse Stammer, det er Mennesker, der af Naturen er rigt musikbegavede, hvis Glæde og Livsnydelse kan give sig vildt og voldsomt Udslag, men som dog i deres Grundejendommelighed er tungsindige, indadvendte og melankolske. Det er derhos Mennesker, der politisk føler sig stærkt sammenknyttede og afsondrede fra det øvrige Evropa. Saaledes har den russiske Folkevise kunnet opstaa i al sin Ejendommelighed med sin Rigdom paa Varieteter og med sin dystre Mollstemning, ofte selv hvor Tekst, Rytme og Tempo peger mod Lystighed — og den har kunnet bevare sig uforandret, indtil Kunstmusiken opdagede og udnyttede den. —

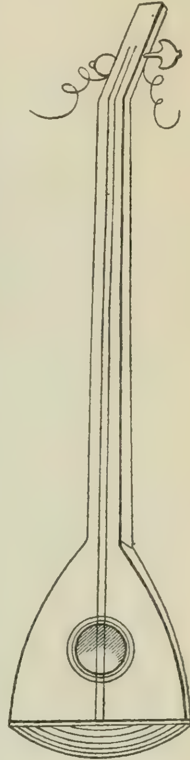
Som C. Cui[1]) bemærker, er det langtfra sjældent at træffe Folkeviser, hvor Melodien veksler mellem Dur og Moll, og øjensynlig er Melodierne som Regel grundede paa et andet Tonesystem end vort moderne, nemlig paa de gamle Kirketonearter. En Egenhed ved den russiske Folkevise er dens rytmiske Frihed — i samme Sang skifter Rytme og Taktart mange Gange, og man støder paa sjældne Taktarter som femdelt og syvdelt Takt. Rimeligvis ligger heri en Stræben efter at indordne Melodien under Tekstens Prosodi. En anden Egenhed er det, at Visen og navnlig Dansen ofte bestaar af et ganske kort og i og for sig monotont Motiv, der da gentages atter og atter eller varieres frit. De russiske Folkeviser kan inddeles i Rundsange, Kor benyttede paa Festdage og ledsagede af Dans, Sange ved festlig Lejlighed (*Epithalamier* f. Ex.), Gadeviser, burleske Kor, *Burlak*-Sange (Baaddragerens Sange) og endelig, som Modsætning til disse fortrinsvis koriske Sange, Melodier for enkelt Stemme til Visetekster af fortællende eller lyrisk Indhold. Hertil akkompagneredes paa et primitivt Strengeinstrument — Balalaika — medens Korsangen i Reglen var uden Ledsagelse. De ældste Samlinger af russiske Folkeviser stammer fra 1791 og udgaves af Pratch (i Prag), fra denne nu forældede Samling har Beethoven laant Motiverne til sine Kvartetter op. 59. Værdifulde Samlinger findes fra de senere Aartier saaledes ved Balakirew (1866, dog kun omfattende 40 Melodier) og ved Rimsky-Korsakow. —

— — —

Allerede i Begyndelsen af det 18. Aarhundrede begyndte de russiske Eneherskere at interessere sig for Musik og da navnlig for Operamusik. Som overalt i Evropa blev det den italienske Opera, der indkaldt af Regenterne kom til at beherske Musiklivet i Rusland. Den først indkaldte Italiener var Francesco Araja (1700—c. 1770), en da meget yndet Operakomponist, der virkede i St. Petersborg fra 1735—59. Han skrev Musik til den første russiske Opera *Cephale og Procris* (1755), men saaledes at forstaa, at Araja komponerede den russiske skrevne Tekst paa Italienermanér med en ganske udvendig Benyttelse af nogle russiske Melodier. Dog, Interessen for national Opera var vakt, og Kejserinde

[1]) I det værdifulde Skrift: *La musique en Russie.*

Katharina skrev endog selv Teksten til seks Operaer[1]). I de følgende Tider oversvømmedes Rusland først af Italienerkomponister (deriblandt saa bekendte som Sarti, Cimarose og Paisiello), senere af Tyskere og Franskmænd (som Steibelt og Boieldieu), men selv om disse Komponister satte Musik til russiske Operalibrettoer, fulgte de dog kun deres eget Lands Sæd og Vis — ingen russisk Opera opstod deraf. Derfor blev ikke heller Cavos' — en Italieners — Opera *Livet for Czaren* det Nationalværk som senere Glinkas, uagtet Teksten var den samme og Cavos følte en virkelig Begejstring for russisk Folkemusik. — En Stræben efter noget Nationalt findes ogsaa — før Glinkas Dage — hos Verstowsky, der (halvt dilettantisk) skrev Musik af ægte russisk Præg til smaa Operaer og Sangspil, hvoraf *Askolds Grav* blev meget populært, — og hos Bortniansky (1751—1825), der med stor Begavelse søgte at befri den russiske Kirkesang for den italienske Unatur, hvormed i Tidens Løb de berømte *Maestri* (Galuppi, Sarti og andre) havde befængt den. Bortniansky, hvis simple, inderlige og i Melodiføringen skønne og klare Kirkesange i gammel russisk Stil endnu er i Brug, er først i de senere Tider blevet skattet efter Fortjeneste. Den egentlige nationale Bevægelse i russisk Musik var tilbøjelig til at overse ham og uden videre at henregne ham til de italieniserede Musikere. Jævnsides med Bortniansky kan som Bebuder af en national russisk Bevægelse nævnes Alexis Lvow (1799—1870), der var Generalmajor hos Kejser Nikolai d. 1., paa hvis Ordre han skrev den Melodi, der blev Russernes Nationalsang (til Tekst af Jukowsky: *Boje zarja krahni*), og som var en udmærket Violinspiller, en flittig Komponist og en fortræffelig Samler og Bearbejder af gammelrussisk liturgisk Musik. Samtidig havde én paa sin Vis ogsaa national Komponist som Aljabjew (1802—52) stort Held med sine Sange, hvoriblandt den verdenskendte *Nattergalen*, som Glinka instrumenterede, Liszt transskriberede og Patti solfeggierede.


Fig. 245. Balalaika.

Hverken Lvoff eller Bortniansky, der begge virkede paa et begrænset Felt, blev den moderne „russiske Musiks Fader". Denne Ærestitel var forbeholdt Michel Ivanowitch Glinka[2]), der fødtes den 20. Maj 1804 paa et Gods i Gouvernementet Smolensk. Han var svagelig fra Barndommen af og maatte i Tyveaarene søge Lindring i Sydrusland, hvor hans rige Musikernatur modtog de første betydningsfulde Indtryk af russisk Folkemusik. Sine musikalske Studier havde Glinka drevet i St. Petersborg, hvor han var sendt hen af Faderen for at uddannes i Adelsinstitutet (navnlig i Mathematik og Naturvidenskaber); hans Lærer i Komposition var Charles Mayer (1799—1862). 1824 modtog Glinka meget mod sit Ønske en Stilling i Trafikministeriet, men 1830 nødte hans Helbred ham paany til en Rekreationsrejse og han drog til Italien.

[1]) Et ejendommeligt Udslag af Regenternes Musikinteresse var ogsaa den saakaldte: Russiske Jagtmusik, et Blæsekor hvor hver Mand kun blæste én Tone. Auber har udnyttet denne ejendommelige Form for Sammenspil i Operaen *Lestocq*.

[2]) Biografi af Octave Fouque (1890).

Men mærkelig nok: midt i det glødende Solskin og sprudlende Liv, mens Donizettis Operamusik genlød i hans Øren, opstod de første vage Ideer hos Glinka om at skabe en egenartet alvorlig Musik, farvet af hans Hjemlands Natur og med Genklang af dets Folkesange. Det var derfor et befriende Ord, da Siegfrid Dehn i Berlin,



Fig. 246. Alexis Lvow.

hos hvem den utilfredsstillede unge Musiker i 1834 søgte Undervisning, sagde til ham: „Skriv russisk Musik!" Endnu samme Aar tog Glinka fat paa *Livet for Czaren*, der dog først kom frem i Oktbr. 1836, men som til Gengæld har holdt sig uafbrudt paa den russiske Scene, og endnu den Dag i Dag staar som

den uanfægtede Nationalopera. Glinka blev Chef for det kejserlige Kapel, og snart flokkedes om ham alle national-russiske Kunstnere. Straks efter *Livet for Czaren* tog Glinka fat paa en ny Opera *Ruslan og Ludmilla.* Glinka havde forskellige Uheld med Teksten (efter Puschkins Digt), og da Operaen endelig var færdig (1842), modtoges den, skønt musikalsk set stilfuldere og endnu mere personlig end *Livet for Czaren,* med ringere Bifald end denne Opera og holdt sig kun et Par Sæsoner. Derimod havde Operaen vakt Fr. Liszts største Interesse — han gav da Koncerter i St. Petersborg —, og med stor Interesse omfattede Berlioz snart efter



Fig. 247. Glinka.

Glinkas Kompositioner, da denne (1844) gæstede Paris. Fra denne Tid stammer da vel den Forkærlighed, som den ny russiske Musiks førende Aander stedse har haft for Liszt og Berlioz. Fra Paris begav Glinka sig til Spanien, af hvilket Land han følte sig særlig tiltalt og som inspirerede ham til Orkesterfantasierne *Jota Aragonesa* og *En Nat i Madrid.* Uheldet med *Ruslan* havde skræmmet den sensible og næsten stadig sygelige Musiker fra Operascenen; derimod beskæftigede han sig i sine sidste Leveaar paa sit Gods i Rusland med en rationel Harmoniseren af de russiske Folkeviser. Ved dette Arbejde søgte han Bistand hos Dehn, og under et Besøg hos denne i Berlin døde Glinka d. 15. Febr. 1857.

Af Glinkas ikke ret talrige Værker kan endnu nævnes *Kamarinskaja*, en Nationaldans-Fantasi for Orkester, den ufuldendte Symfoni *Taras Bulba* og en Del Romancer og mindre Klaverstykker.

Det var den romantiske Digtning, der først for Alvor afdækkede det nationalrussiske Temperament, og denne Digtnings Hovedrepræ-

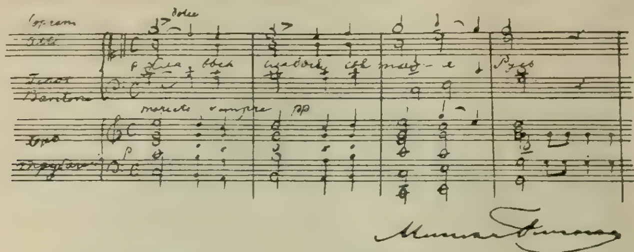


Fig. 248. Glinkas Nodeskrift (formindsket).

sentant Puschkin havde særlig inspireret Glinka til hans nationale Musikergærning. Glinka vendte sig første Gang til Folkets Viser og Danse og optog dem direkte eller kunstnerisk omdigtede i sine Operaer og Orkesterstykker, og han gav første Gang det ejendommelige, tungsindige og ubeherskede nationale Temperament musikalsk Udtryk. I *Livet for Czaren* har Lokalfarven, en af Romantikens Yndlingsidéer, særlig ligget ham paa Hjærte, og han gengiver, udmærket truffet, Modsætningen mellem Russer og Polak. *Ruslan og Ludmilla* er neddykket i russiske og østerlandske Folkesagns og -danses Poesi. Men Glinka gik forsaavidt naivt og umiddelbart til Værks som der ved Siden af de udprægede russiske Partier i hans Værker staar — navnlig i *Livet for Czaren* — lidet selvstændige Afsnit, der tydelig nok nedskreves under Webers, Boieldieus, ja Donizettis Indflydelse; og i de store, pragtfulde Kor synes den Sikkerhed i Opbygningen, som Studiet af de tyske Klassikere (Beethoven) har meddelt Glinka, at danne Basis for Udviklingen af folkelige eller gammelkirkelige Motiver. — Glinka var en ægte og sund Musikbegavelse, en rig Melodiker, hvis specielt russiske Ejendommelighed strømmede fra en naturlig Kilde af stærk Medleven med det nationale. Om den kunstneriske Omhu og Indsigt, hvormed han arbejdede, vidner ikke mindst den harmoniske Behandling, i hvis Finhed og undertiden nyskabende Dristighed allerede Spirerne til det senere russiske Raffinement paa dette Felt er at finde. I det Hele blev Glinka — skønt næppe nogen egentlig karakterfuld eller energisk Personlighed — ved Forholdenes Magt betragtet som Hovedet for en Skole, der

endnu mere rationelt og principmæssig end han selv dyrkede en russisk Egenart.

Ligesaa lidt som de fleste af Glinkas Værker naaede andre ældre Værker af denne Skole frem til det øvrige Evropa. Saaledes er Alexander Dargomyski (1813—69) knap nok kendt af Navn, medens han har betydet meget i den russiske Musiks Udvikling. Han skrev, oprindelig under Paavirkning af fransk Musik (den store Opera), efter Hugos *Notre Dame de Paris: Esmeralda* og senere *Bacchusfesten.* Men med Operaen *Russalka* (Kildenymfen, efter Puschkins Digt), opført 1856, slog Dargomyski ind paa en national Retning og viste sig samtidig paavirket af Wagners Kamp mod den traditionelle Opera. Et fuldstændigt Musikdrama blev da *Stengæsten* (atter efter et Puschkinsk Digt: *Don Juan*), hvori Dargomyski ganske banlyser Arier og Ensembler og lader de optrædende synge i en Art lyrisk Recitation til en udtryksfuld Orkesterledsagelse. Denne Opera, som Dargomyski ikke naaede at fuldføre (Cui og Rimsky-Korssakow har afsluttet den), betragtedes af Ung-Russerne som en Art kunstnerisk Katekismus, og Dargomyskis Hjem var Samlingssted for Førerne for den nu opdukkende nyrussiske Skole: Balakirew, Cui m. fl. — Dargomyski, der dog baade som Melodiker og Harmoniker staar tilbage for Glinka, har kun efterladt sig faa Arbejder udover de nævnte Operaer, navnlig nogle Orkesterfantasier som *Kazatchok, Fra Volga til Riga* og *Finsk Fantasi.*

Ubekendte i Vestevropa forblev ogsaa Alexander Serows Værker. Denne Komponist (1820—71) var ligesom flere af dem, der skal nævnes senere, ikke egentlig Fagmusiker. Han var ansat i Statstjænesten og helligede sig først i Trediveaarsalderen helt til Musiken. Han gjorde sig oprindelig bekendt som Musikkritiker ved sin begejstrede Tilslutning til Wagners Reformidéer. Siden hen skrev han — til egen Tekst — Operaer som *Judith* og *Rogneda*, hvori han skal have vist mere Kyndighed, Smag og store instrumentale Ævner end Originalitet og Stilsikkerhed; en vis Ubeherskethed og Effektjagen synes at præge hans Operaer, men de store Folkelivsscener deri er skildrede med Kraft og levende Farver. „*Judith* er et Genskær af *Lohengrin.*“ Serows Operaer modtoges med Jubel og sattes endog en Tidlang jævnsides Glinkas. —

Paa den anden Side er de to Komponister, som „Ny-Russerne“ kun halvt eller slet ikke vil anerkende — Anton Rubinstein og Peter Tschaikowsky — blevet dem, hvis Navn og Gærning er gaaet videst om, og det saaledes, at særlig Tschaikowsky for det vestlige Evropa staar som en typisk „russisk“ Komponist, om hvem Interessen i de senere Aar stadig stigende har samlet sig. Selv et flygtigere Kendskab til russisk Folkemusik og til russisk Digtnings og Folkenaturs Egenart lader nu heller ikke i Tvivl om, at Grundtrækkene i Tschaikowskys Musik er ægte russiske. Hvorfor den strængt nationale Skole vil fornægte ham, formaar Udenforstaaende vanskelig at granske til Bunds. At den Karakterejendommelighed, som Georg Brandes betegner med Russernes Hang til at „løbe Linen ud“ — til at tage og fordre alle Konsekvenser og til

at holde fast derved med et vist Principrytteri,' har gjort sig gældende, er der næppe Tvivl om. I denne Henseende fremtræder Tschaikowsky ikke som nogen staalsat Natur, tværtimod: Paavirkninger fra vestevropæisk Musik i mange af dens forskellige Udslag er kendelig hos ham — saavel som i endnu højere Grad hos Rubinstein. Men ogsaa en anden Egenskab: Efterlignelsesdriften, betegner Brandes sikkert med Rette som særprægende for Russerne, og de saakaldte Ny-Russere paa deres Side vil ikke kunne hævde, at de forgæves har hørt Berlioz' og Liszts Kompositioner.

Det kosmopolitiske træder stærkest frem hos Rubinstein, omend ogsaa han, som det ialtfald synes Vestevropæeren, med Held har stræbt at give enkelte af sine Værker en national-russisk Farve.

Anton Rubinstein fødtes d. 28. Novbr. 1829 i Wechwotynetz i Podolien. Hans Fader var af jødisk Afstamning, men gaaet over til den orthodoxe russiske Kirke og besad en større Landejendom; Moderen, ligeledes Jødinde, var en højtdannet Kvinde, en velkendt og ypperlig Klaverspillerinde, der selv ledede sin Drengs første Musikundervisning. Snart voksede Drengen dog fra hende og der skaffedes ham mere faglig Uddannelse hos den ansete franskfødte Klaverspiller Villoing. Efter knap to Aars Studier var den 10-aarige Rubinstein naaet saavidt, at han med sin Lærer kunde rejse til Paris og spille for Chopin og Liszt, der forudsagde ham en glimrende Virtuosbane, og i 1841 kunde han tiltræde en større Koncertrejse igennem Nederlandene til Wien, Berlin, England og Skandinavien. 1844 drog Rubinsteins Moder med ham og Broderen Nikolai[1]), der ogsaa tidlig havde vist ualmindelig pianistisk Begavelse, til Berlin for — hvad allerede Liszt havde tilraadet — at lade begge Sønnerne gennemgaa „en grundig tysk Skole". Efter Meyerbeers Anvisning blev S. Dehn valgt til Lærer, og aarelange grundige Studier fulgte nu. Ved sin Faders Død (1846) blev Rubinstein tvunget til at afbryde Studierne, og i de følgende Aar fristede han kun kummerligt Livet i Wien og i Berlin; han vendte da tilbage til St. Petersborg, og ved den kunstelskende Storfyrstinde Helenes Hjælp kom han atter paa Fode og blev sat i Stand til at foretage en ny stor Koncertrejse gennem Evropa. Allerede fra Barndommen af havde Rubinstein komponeret, og nu gav han sig ivrig i Lag med nationale Operaer, af hvilke ialtfald *Dimitri Donskja* og *Fomka, Landsbynarren* med Held opførtes (i Halvtredsaarene). Men sit Verdensnavn vandt Rubinstein først paa sin næste Koncertrejse, hvor han spillede i Gewandhaus-Koncerterne (der allerede havde opført hans 2. Symfoni — *„Oceansymfonien"* —), og her som overalt vakte Begejstring ved sit glimrende, mærkelig lidenskabsfyldte Spil, der syntes at genføde en Beethovens Spillemaade. Hans Kompositioner fandt let Forlæggere og mange deraf, som Klaverkoncerterne, Sangene og de mindre Klaverkompositioner, blev vidt udbredte. Efterat have gæstet — i et langt Triumftog, der kun lidet stod tilbage for de Lisztske — de fleste evropæiske Storstæder vendte Rubinstein tilbage til St. Petersborg og blev udnævnt til Hofpianist og Kapelmester. Han grundede det kejserlige russiske Musikselskab og Konservatoriet i St. Petersborg og havde i det Hele i disse Aaringer stor og gavnlig Indflydelse paa russisk Musikliv.

[1]) (1835—81), han grundede Musikselskabet og Konservatoriet i Moskvà og sattes af Russerne ligesaa højt som Klaverspiller som Broderen Anton.

Men hans urolige Aand tillod ham ikke at dvæle længe i samme Forhold. 1867 opgav han sin Stilling og begyndte paany et hvileløst Rejsevirtuosliv, der nu endog strakte sig til Amerika. Sin Bolig opslog han snart i en By, snart i en anden, men om Sommeren vendte han stedse tilbage til sit Landsted i Peterhof, og da

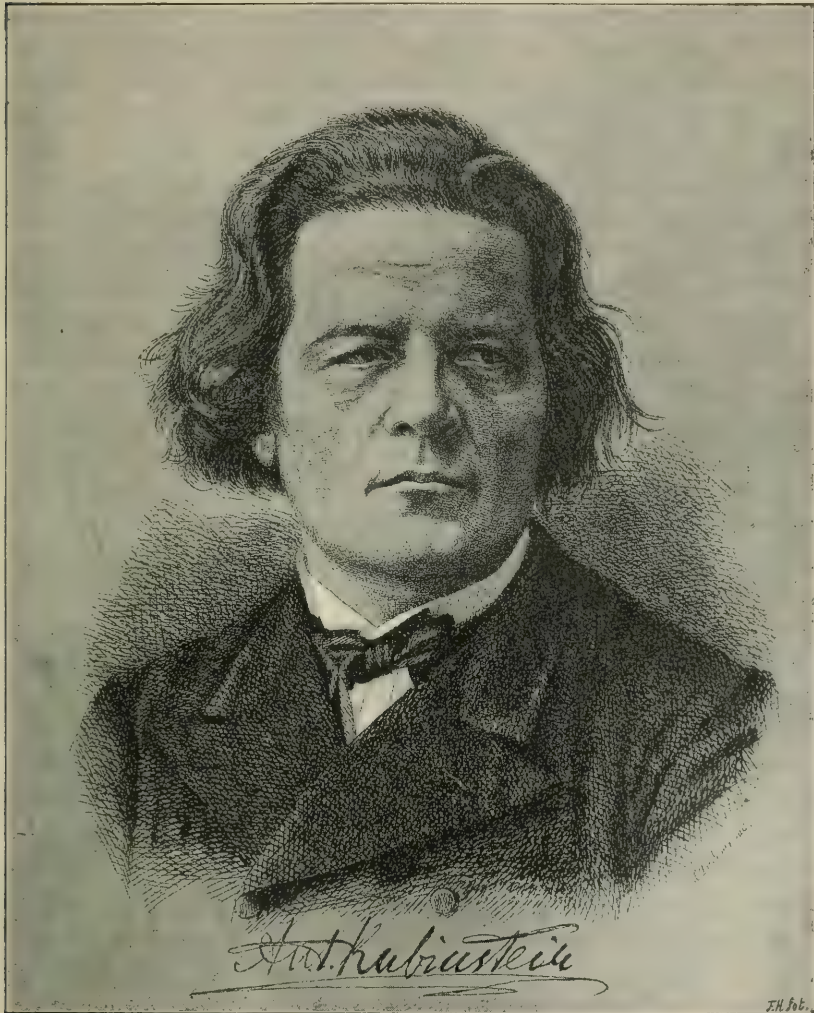


Fig. 249. Anton Rubinstein.

han 1887 paany kaldtes til Konservatorieleder og Direktør for det kejserlige Musikselskab, modstod han ikke Trangen til at virke for sit Fødeland; nogle Aar arbejdede han rastløs for de russiske Musiktilstande, bl. a. ved store historiske Musikopførelser rundt om i Byerne — men allerede 1890 længtes han igen mod

Rejselivet og begyndte at optræde som Koncertspiller, hvori dog hans legemlige Svækkelse og begyndende Blindhed snart hindrede ham. Ved sin Død den 20. Novbr. 1894 var Rubinstein atter i Peterhof.

Som Klaverspiller havde Rubinstein vundet Hæder, Æresbevisninger og Guld som faa — desværre forstod han med en Beethovens Upraktiskhed ikke at holde paa sine Penge, der ogsaa formindskedes ved hans store Godgørenhed og ulykkelige Hang til Hasardspil. Mangen af de senere Koncertrejser kom da vel i Stand for at bringe Rubinsteins pengelige Forhold paa Fode igen; og maaske mærkedes slige Forhold ogsaa til Tider paa hans Spil. Men i det Hele var Rubinstein en i høj Grad subjektiv Klaverspiller, han spillede ud af sin Begejstring for den Komponist, hvis Værker han fremførte, og i Reglen frelste hans rige og sunde Musikernatur ham fra Forvanskning eller Unatur — og han spillede med den sjældne Ild og Lidenskab, som han besad. I gunstige Øjeblikke var hans Spil da brusende, overvældende af Pathos og Kraft og indsmigrende skønt i Klang og Stemning, men det var impressionistisk, ikke objektivt fortolkende de fremførte Kunstværker, og det var paavirket af Lune og Oplagthed, saaledes at endog undertiden den tekniske Fuldkommenhed kendelig svigtede. En stor og interessant Klaverspiller var Anton Rubinstein, men han blev ikke en Mester som Fr. Liszt, og han kunde ifølge hele sin Natur ikke danne Skole som denne, endda han selvfølgelig i Tidens Løb havde talrige Elever og deriblandt nogle, der fik evropæisk Navn, som Annette Essipoff (f. 1851).

Stor Fortjæneste indlagde Rubinstein sig ved sine „historiske“ Klaveraftener — i et mægtigt Program, der strakte sig over flere Aftener og af Datiden betragtedes som Udslag af en fænomenal Hukommelse, (nu har man som bekendt vænnet sig af med at beundre Virtuosers Hukommelseskunst) fremførte Rubinstein Eksempler paa omtrent alle Stilarter i Klaverlitteraturen. — Som Komponist naaede Rubinstein aldrig sit eget Verdensry som Klaverspiller. Han stræbte rastløst flittig at hævde sig som skabende Kunstner, men hans egentlige Begavelse var den genskabende. Det samme Overvældende, Umaadelige, som prægede hans Spil, møder vi ogsaa i hans Komponistgærning, men her desværre mere kvalitativt end kvantitativt. I alle Genrer har han forsøgt sig og i de store Former har han frembragt Værk efter Værk, selv da Virtuosrejserne eller Gærningen i St. Petersborg lagde Beslag paa hans

Ævner og Kræfter. Men personlig udprægede som hans Spil er Rubinsteins Kompositioner ikke; man kan vel ikke fraskrive dem al Egenart eller nægte, at de er udstrømmet fra en rig og let frembringende Musikeraand, men væsentlig er Rubinstein Eklektiker. Det impulsive hos ham er dannet i Beethovens Billed, det sværmeriske i Schumanns og Chopins, den ofte noget banale Melodik kan minde om Mendelssohn, og end ikke Liszts og Berlioz's Værker har været helt uden Indflydelse paa ham. Hertil kommer, at Rubinsteins Smag ikke altid er den fineste, og at han ofte savnede Ævnen eller Taalmodigheden til ret at udarbejde og begrænse sine Ting. Af Rubinsteins utallige Kompositioner opføres endnu (i Rusland) Operaerne *Dæmonen* (1875), *Nero*, en Gang imellem *Kalaschnikof*, *Købmanden fra Moskvà* og *Feramors* (eller dog den livfuldt malende Dansemusik deraf); af Symfonierne dukker fra Tid til anden *Oceansymfonien* op (men gør allerede nu et forældet Indtryk), af Klaverkoncerterne — fem i Tallet — holder næppe andre end *G-dur* og *d-moll* Koncerterne sig, Kammermusiken, der omfatter Sonater for Klaver, Violin, Bratsch og Cello samt Trioer, Kvartetter, Kvintetter, en Sextet og en Oktet, fremføres vel nu og da, medens Oratorierne (*Det tabte Paradis*, *Babelstaarnet*, *Moses*), til hvilke Rubinstein satte saa stor Lid og hvormed han vilde skabe en ny gejstlig Opera med sit eget dertil indrettede Theater, hurtig er gaaet i Glemme. Mest Livskraft har Klaverstykkerne (i den fornemmere Virtuosgenre eller efter det Schumann-Henseltske Klaverstykkes Forbilled) vist sig at besidde og ved Siden deraf adskillige af de stemnings- og melodirige Sange — skønt ogsaa disse undertiden er af noget Godkøbsart. — Det nationalrussiske, der sjældnere kommer frem i Rubinsteins Kompositioner, har dog præget en Del af hans Operamusik, navnlig den melankolske Musik til *Dæmonen*, hvori et ypperligt malende Karavanekor, og derhos hans sidste Symfonier, navnlig den smukkeste af dem alle Nr. 5, i *g-moll* (helliget Storfyrstinde Helenas Minde), hvor Steppernes Melankoli og Folkemusikens Poesi synes at klinge igennem.

— — —

Peter Iljitsch Tschaikowsky var født d. 25. April (ɔ: 7. Maj) 1840 i en gammel Adelsfamilje, der oprindelig stammede fra Polen. Hans Hjem var meget musikalsk, men selv dyrkede han i Barnealderen og Ungdommen Musiken ganske dilettantisk, og om hans Kunstnerkald syntes hverken han selv eller hans nærmeste at have haft Anelse. Han var en svagelig, nervøs og følsom Yngling, der ubetænksomt, paa ægte russisk Vis „uden Midtpunkt", tumlede sig i Nydelser og

selskabelige Adspredelser. Hans Bestemmelse var at blive juridisk Embedsmand og efterat have gennemgaaet „Retsskolen“ i St. Petersborg — hvor han ikke udmærkede sig saa meget ved Flid som ved en lidenskabelig, men planløs Musikdyrken — blev han da ansat i et Statskontor. Her synes han at have stræbt ærlig for at skabe sig en Position, men da han blev forbigaaet ved Besættelsen af en Kontorchefsplads, blev dette den ydre og sikkert længe haabede Anledning for Tschaikowsky til brat at bryde af fra Embedsvejen for i Musikkonservatoriet at begynde de nødvendige alvorlige Musikstudier (1862). Forinden havde en tyskfødt Musiker Kundinger været hans Lærer og en italiensk Sanglærer Piccioli øvet megen Indflydelse paa ham og bibragt ham stor Beundring for italiensk Sangkunst og for sine egne Afguder som Rossini, Bellini, Donizetti. En længe næret Forkærlighed knyttede Tschaikowsky særlig til Mozart; men den klassiske Musik var ham ellers en lukket Bog. I hine Tider gaves der kun Virtuos-, ikke Symfonikoncerter i St. Petersborg, og Publikum dér var ikke heller nysgærrigt efter at høre noget af en Beethoven. I Konservatoriet fik Tschaikowsky bl. a. Anton Rubinstein til Lærer i Komposition. — I Modsætning til sit tidligere ligeglad førte Liv samlede Tschaikowsky sig nu med stor Energi om sit Musikerkald, og hans medfødte rige Ævner voksede sig hurtig stærke. Han kastede sig fra Begyndelsen af ene over Kompositionsstudier og 1865 kunde han debutere med Musik til Ostrowskys Skuespil *Uvejret*, hvoraf „Pigernes Dans“ opførtes af — Johann Strauss ved hans Gæstekoncerter i St. Petersborg. I 1866 kaldtes Tschaikowsky til Lærer ved Konservatoriet i Moskwà, hvilket Nikolai Rubinstein havde grundlagt, og her levede og virkede han i elleve Aar, ofte dog afbrudt ved lange Ophold i Udlandet. Han skrev en i Rusland meget benyttet „Harmonilære“ og bearbejdede for sine Elever andre musiktheoretiske Værker. I det nysnævnte Aar fuldførte Tschaikowsky sin første Symfoni (*g-moll*) og sendte den til sin fordums Lærer Anton Rubinstein, der, først efter at Tschaikowsky meget mod sin Lyst havde omarbejdet den efter Rubinsteins Ønsker, opførte — to Satser deraf i Petersborg-Musikselskab. Tschaikowsky tog nu stadig mere ivrig og flittig fat paa Kompositionsgærningen og frembragte en lang Række Værker. Hele hans Liv igennem kredsede hans Tanker om Operascenen, og han skrev adskillige Operaer, men kun sjælden fulgte Heldet ham. Den eneste, der gjorde ubetinget Lykke, var ***Eugen Onegin*** (1879, efter Puschkins Digt), og denne, *Pique-dame* og *Yolanthe* (1893, efter Henrik Hertz' Drama) er hidtil ene naaet udenfor Rusland. Men Tschaikowskys Ævne henviste ham ogsaa først og mest til Instrumentalmusiken; i stadig fremadskridende Udvikling skrev han endnu fem Symfonier — bekendtest Nr. 4 (*f-moll*), Nr. 5 (*e-moll*) og navnlig Nr. 6 (*pathétique, h-moll*) — der efterhaanden vandt Udbredelse overalt; endvidere flere Suiter og Serenader, Ouverturer som ***Ouverture solennelle*** (over Melodien ***Kong***



Fig. 250. Tschaikowsky.

Christian) og navnlig *1812*, opført i fri Luft ved Frelser-Kirkens Indvielse i Moskwà; en Koncert for Klaver (*c-moll*) og en anden for Violin; dernæst Programmusik som *Manfred* og *Romeo og Julie*, Kammermusik: en Klaversonate, en Trio (*a-moll*, til Minde om Nik. Rubinstein), tre Strygekvartetter (Nr. 3 i *e-moll* til Minde om Violinisten Laub), en Sextet (*Souvenir de Florence*), samt endelig en Del Klavermusik (mest af salonagtigt Præg) og Sange. I Aaret 1877 falder Tschaikowskys ulykkelige Ægteskab; de nærmere Omstændigheder herved hviler endnu i Mørke, men sikkert er det, at Tschaikowsky led en dyb Skuffelse, der voldte ham „et Saar, efter hvilket jeg aldrig kan rette mig igen. I Virkelighed synes jeg, at jeg er un homme fini!" Den Melankoli, der overskyggede Resten af Tschaikowsky Liv, forklares sikkert ud fra den ægteskabelige Katastrofe. — Omtrent samtidig med sit Giftermaal havde Tschaikowsky opgivet sin Stilling i Moskwa-Konservatoriet; Indtægten af hans Kompositioner og en velhavende kunstelskende Dames Offervillighed satte ham i Stand dertil. 1887 foretog Tschaikowsky — overtalt af sine Venner, ti selv var han sky for al offentlig Optræden, — en længere Kunstrejse til Tyskland og Frankrig, hvor han opførte sine Orkesterkompositioner. Denne Turné vakte vel først Vestevropas Interesse for hans Kunst; men det blev nærmest Tschaikowskys sidste (efterladte) Værk, den førnævnte *pathetiske Symfoni*, der grundlagde hans evropæiske Ry. Den sidste Sats deraf, den lange Klagesang, der hendør i bristende Suk, blev. Tschaikowsky ubevidst, hans egen Dødssang. I Novbr. 1893 angrebes han af Kolera og bukkede trods en tilsyneladende Bedring hurtig under.

Tschaikowsky er Lyriker; og hans Lyrik udspringer ikke blot af hans egen sjælelige Bevægethed men ogsaa af hans dybe Kærlighed til Rusland. Han var stolt af at være Russer og vilde nødig høre noget om sin blandede Afstamning (fra Polen). Men han var ikke exklusiv national; tværtimod, han tilegnede sig gærne, hvad fremmed Kunst kunde meddele ham, og i hans Musik klinger Indtryk fra tysk Romantik (Schumann), fra moderne fransk og lidt ældre italiensk Musik igen; Sanglæreren Picciolis Paavirkning føles igennem Tschaikowskys Produktion i hans næsten italienske *cantabile*-Fryd. Dog gennem al Tschaikowskys bedste Musik gaar en „russisk" Tone — den bedste, ti Tschaikowsky var navnlig i sin første Tid ingenlunde kræsen i sine Frembringelser — en Tone, der dels udtrykker det almindelige slaviske Tungsind, dels direkte laaner fra Folkevisen eller -dansen. Sikkert har dette russiske givet hans Værker en egen Charme for Vestevropa og det saa meget mere, som Udtrykket dog har en vis Almenfattelighed. De store Orkesterværkers Hyldest til Rusland (Symf. Nr. 4 og Ouvert. *1812*), den uhyggelig-barske „*Nihilist-Marsch*" i Symf. Nr. 6 er plastiske og anskuelige Udtryk for et Russertemperament. Men ved Siden af Russeren træder Tschaikowskys personlige Temperament stærkt

frem i hans Musik. Lyrikeren har Ordet og synger saa aabent, saa varmt, saa lidenskabsfyldt, at denne Musik synes at dirre og bæve af personlig Bekendelse, undertiden af en helt Tolstoisk Anger og Ruelse. Den Personlighed, som Tschaikowskys Musik viser os, er ædelt begejstret for det skønne og gode, menneskekærlig, men fuld af dyb og ulægelig Smærte. Til Tider synes den fjærnt beslægtet med C. Francks, men den Forskel er der, at Franck ligesom bevæger sig i renere Luft og vogter med større Omhu paa sin Stis Renhed. Tschaikowsky staar mere midt i Livet og har ikke kunnet holde sig helt fri for dets Raahed og Banalitet — og hans egenartede Følsomhed, der kan drage Turgenjews Digtning i Minde, mere end streifer Grænsen mod Sentimentalitet. Tschaikowskys Musik vækker en levende Sympathi for dens Skabers Personlighed, meddeler et stemningsbevæget Skønhedsindtryk, men den tilfredsstiller sjælden fuldtud. Om dens Fremtidsliv kan vanskelig noget siges; dog har Riemann næppe Ret, naar han allerede vil anse dens Rolle for udspillet. — Tschaikowsky udviklede sig efterhaanden til en stor Musik-Tekniker; det haandværksmæssige beherskede han fortræffeligt. Han var en betydelig Kontrapunktiker, en fin og ofte dristig Harmoniker og en glimrende Instrumentator, der dog undertiden maler mere grovt og tykt end tiltalende for vest-evropæisk Smag. I nogle Værker er han direkte Efterfølger af den Lisztske Symfoniske Digtning; hans Symfonier fremtræder vel i de store Træk i det klassiske Klædebon, men det er ikke den traditionelle Form, der er afgørende for ham, det er hans levende, malende Fantasi, der skaber Formen. Undertiden tager den Magten fra ham, og det lykkes ham ikke at holde sammen paa Stof og Idéer[1]). En ny og ejendommelig Skikkelse har han givet sin 6te Symfoni.

— — —

„I 1856 traf to unge Musikere, der var meget optagne af deres Kunst, hinanden i St. Petersborg, og her, hvor Landets musikalske og intellektuelle Arne stod, slog de sig ned. Den ene var Balakirew, den anden den, der skriver disse Blade. Nogen Tid efter sluttede Rimsky-Korssakow, Borodin og Moussorgsky sig til dem, og lidt efter lidt dannede der sig en lille Kreds af Venner,

[1]) Dette maa dog ikke føre til Miskendelse af Tschaikowskys store plastiske, billedskabende Ævne. Kretzschmar siger herom: „De Incitamenter, Tilskyndelser, som paa dette (Symfoniens) Omraade udgik fra Liszt, har ingen optaget saa dueligt, frisindet og dog uden alt udfordrende Væsen som T.“

hvem den samme levende Kærlighed til Tonekunsten havde samlet. ... Man gennemgik samvittighedsfuldt omtrent hele den eksisterende Musikliteratur, og Kritiken fik frit Løb. Man diskuterede æsthetiske Spørgsmaal, personlige Synspunkter krydsedes, forskellige Planer modnedes, og tusinde Ting udviklede Smagen og holdt den kunstneriske Sans vaagen. Saaledes dannede der sig i denne lille Kreds tilsidst faste Overbevisninger, som ofte var meget fjærne fra dem, der havde Kurs i Pressen og i Publikum ... det fælles Ideal begyndte at forme sig, og man stræbte at fæstne det i Værkerne."



Fig. 251. Cesar Cui.
(Meddelt til nærværende Værk.)

Saaledes skildrer C. Cui i sin halvt historiske, halvt agitatoriske Bog *La musique en Russie* Oprindelsen til Ung-Russernes Skole. — Hvad der væsentlig beskæftigede disse Musikere, var den dramatiske Musik. Man forkastede ganske den Operamusik og -form, som havde dannet sig i Italien og i Frankrig, og man havde vel Agtelse, men ikke rigtig Sympathi for den Reform, som Wagners Musikdrama betød. Man forlangte, at „den dramatiske Musik altid skulde have en indre Værdi som absolut Musik ganske bortset fra Teksten", og udtalte, at intet scenisk, dramatisk eller sangligt Hensyn burde friste Operamusiken bort fra at være „sand og smuk Musik", der virkede ved „Harmoniens Charme, Kontrapunktikens Kunst og Orkestrets Polyfoni og Farve". Den russiske Skole „skuede stille og rolig frem mod dette Ideal ... uden at bekymre sig om Held eller Uheld". — Men foruden saaledes at kæmpe for Operaens Idealitet — Kampen er forældet, saa vist som hver en god Musiker i Vestevropa som i Rusland nu sikkert vil slutte sig til Ny-Russernes Krav paa værdifuld Musik ogsaa i Operaen — krævede den nye Skole, at russisk Musik i Alminde-

lighed skulde have en afgjort national Karakter. Den anerkendte vel Beethovens og Schumanns Storhed og ser Forbilleder i dem og i Berlioz, men det nationale staar i første Række og her taales intet Kompromis. Udfra dette i Virkeligheden ogsaa ægte russiske Standpunkt kunde den, som omtalt, fordømme Rubinstein og stille sig kølig overfor Tschaikowsky. —

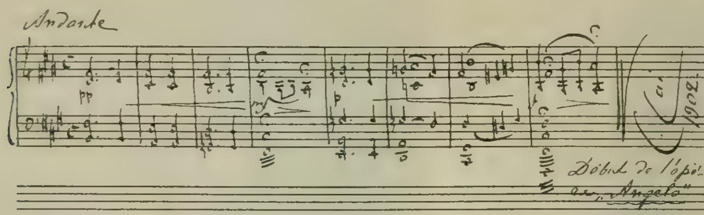


Fig. 252. C. Cuis Nodeskrift (meddelt til nærv. Værk).

Ny-Russer-Førernes Musik vinder efterhaanden Udbredelse rundt om i Vestevropa, kun *Balakirews* og *Moussorgskys* Arbejder er endnu for største Delen ukendte. Ganske naturligt er det ikke de dramatiske, men de instrumentale Værker, der opføres: *Rimsky-Korssakows* Orkesterfantasier og symfoniske Digtninge, *Cuis* Suiter og Solostykker, *Borodins* Symfonier og Kvartetter. Denne Musik vidner højt om grundige Studier og stor Aandssmidighed; en rig og egenartet Melodik, mest opstaaet under Paavirkning af Folkevise og -dans, en udsøgt Harmonik og kunstfuld og aandrig Polyfoni kendetegner den. Det russiske Særpræg er fremtrædende dels i det blodrige Temperament med de stærke Modsætninger mellem mørk enstonig Vemod og overstadig barok Lystighed, dels i den kendelige Naturpaavirkning, i de farverige fantastiske Minder om det tilgrænsende Orienten, og i den trofaste Vedholden ved Folkemusikens Ejendommeligheder (de skiftende og ofte sjældne Taktarter, den egenartede Melodi grundet paa de gamle Tonarter, den stædige, ensformige Rytme)[1]. Men det er paa den anden Side umulig at forblive blind for, at Vestevropæisk Musik: Schumannsk Sværmeri,

[1]) En rent udvortes, men stærkt iøjnefaldende Ejendommelighed hos de nyere russiske Komponister er deres Lyst til Arbejden i Fællesskab Til den bebekendte Forlægger *Belaiew* skrev Rimsky-Korssakow, Liadow, Borodin og Glazunow i Forening en Strygekvartet; en Række tildels meget morsomme Variationer over et saare enkelt Tema skyldes fem af de i dette Afsnit omhandlede Komponister.

Chopinsk Følsomhed og Raffinement og navnlig Berlioz-Lisztsk Aandrighed og effektrig Udtryksmaade spiller med ind i den nyrussiske Musiks Sprog, ikke mindst tydelig i Cuis og Rimsky-Korssakows. Det dybeste og sjælfuldeste af disse Talenter synes Borodin at have været; den mest yderliggaaende „Russer“ er vistnok Balakirew, men dennes Værker, er som sagt, kun lidet kendte udenfor Rusland. — Disse Komponister og deres Efterfølgere har, i Kraft af deres rige musikalske Begavelser og fremmedartede Temperament, vakt en betydelig Interesse og Sympathi i Vestevropa; mange er endog gaaet saa vidt, at de har villet vente Musikens Frelse fra Rusland. Maaske er det dog endnu vel tidlig at spaa noget herom. Der er stærke Kræfter i dette Folks Musik som i dets Litteratur, men det synes, at ogsaa Manglen paa hundredaarig Kultur sætter Mærker deri; hertil og til særegne Træk i det russiske Naturel tør man vel henføre denne Musiks Blanding af ofte raffineret, ja usund Særhed og troskyldig, famlende Barnlighed.



Fig. 253. Rimsky-Korssakow. (Meddelt til nærværende Værk.)

Vestevropa følger imidlertid med fuld Ret opmærksomt russisk

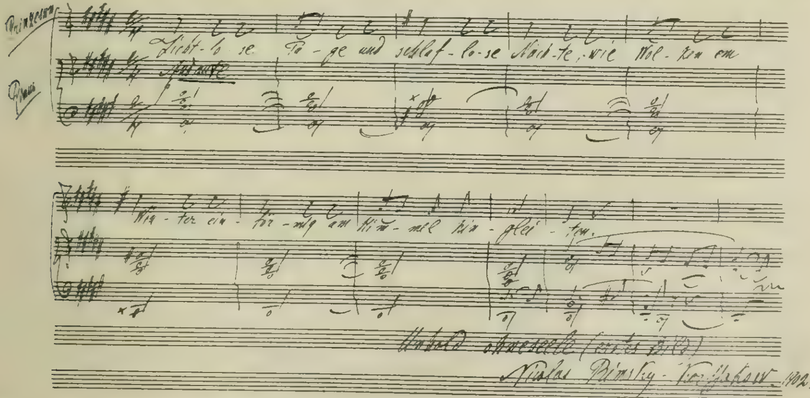


Fig. 254. Rimsky-Korssakows Nodeskrift, formindsket (meddelt til nærvær. Værk).

Musiks Frembringelser og de yngre Talenter som Glazunow — vel den talentrigeste og frugtbareste, snarest altfor frugtbare — Kopylow, Liadow, Scherbatschew, Arensky (f. 1861), Sokolow

(f. 1858), Tanejew (f. 1856), Rachmaninow og Scriabine behøver nu ikke at vente altfor længe, inden deres Værker naar til Musikens Hovedstæder.

Alexander Borodin, den ældste i Ny-Russernes Kreds (1834—87), var ligesom saa mange moderne russiske Komponister ikke egentlig Fagmusiker. Disses Kaar var ialtfald til de sidste Tider kun ringe i Rusland og deres sociale Stilling mere end beskeden. Borodin var oprindelig Læge, men lagde sig særlig efter Kemi og blev Universitetsprofessor i dette Fag. Som Kunstner og Menneske var han lige nobel og sympathetisk. Hans Frembringelser er ikke talrige, men hører til Ny-Russernes mest helstøbte og typiske: to Symfonier (en efterladt ufuldendt), en symfonisk Digtning, *Steppeskitse fra Mellemasien*, to Strygekvartetter, en Klaversuite, nogle Sange og en ufuldendt national Opera *Fyrst Igor*, hvori prægtige Folkedanse.



Fig. 255. Michael Balakirew.

Cesar Cui — paa fædrene Side af fransk Afstamning — er født 1835 i Wilna og fik en militær Opdragelse. Han avancerede efterhaanden til Ingeniørgeneral og Professor i Befæstningslære ved Ingeniør-Akademiet; han har været Czar Nikolais Lærer og har forfattet adskillige ansete strategiske Værker. — Cui studerede Musik under den polske Komponist Moniuszkos Vejledning og optraadte som musikalsk Kritiker. Han har, som før nævnt, forfattet den Bog, der giver mest Kendskab til og Forstaaelse af moderne russisk Musik og har været den litterære Fører for denne ny Retning. Cui er bl. a. endnu Kritiker ved *Novosti* i St. Petersborg. Som Komponist har han særlig skrevet for Scenen adskillige Operaer, af hvilke flere ogsaa er opført udenfor Rusland: *William Ratclif, Den Fangne i Kaukasus, Angélo* (efter V. Hugo) og *Le Flibustier* (Tekst af Richepin), men desuden har Cui udgivet en Suite for Violin og Orkester, flere Orkestersuiter, deriblandt en betitlet *Argenteau* (et Slot i Frankrig, hvor Cui ofte opholdt sig længe som Gæst), en Strygekvartet og en Del Sange, hvoriblandt en fortræffelig Samling *Chansons des gueux* (Richepin) samt adskillige *a cappella*-Kor.

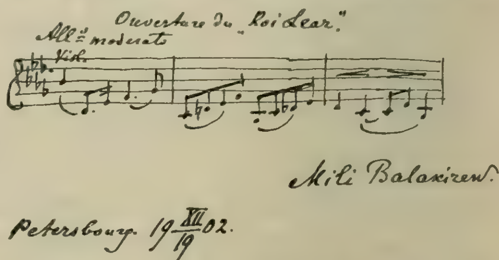


Fig. 256. Balakirews Nodeskrift (meddelt til nærvær. Værk).

Michael Balakirew (f. 1837) har dyrket Musik som sit eneste Kald. Fra ung af førtes han til Tonekunsten og helligede særlig Folkevisen sin Kærlighed. Uagtet han ingen offentlig eller udadtil indflydelsesrig Stilling beklædte (kun nogle faa Aar ledede han det kejserlige Musikselskabs Koncerter), er han vistnok den, der har øvet stærkest Indflydelse paa de moderne russiske Musikere. Balakirew, der er en

fortræffelig Klaverspiller, har skrevet en stor, farverig og saare vanskelig Klaverfantasi *Islamey*, en symfonisk Digtning *Thamar*, Ouverturer og en Symfoni i *C-dur* — foruden forskellige fortræffelige Klaverstykker.

Modest Mussorgsky (1839—1881) har særlig komponeret Operaer, der tildels har slaaet stærkt an i Rusland, men næppe kendes andetsteds: *Boris Godunoff* og *Kerrantchina*; derimod begynder hans Klavermusik og hans ejendommelig udtryksrige Sange at vinde Udbredelse.


Fig. 257. Alex. Glazunow.

Nikolaj Rimsky-Korssakow (f. 1844) er som Cui oprindelig Officer (i Marinen) og beklæder vistnok en, sagtens mere nominel, Stilling som Musikinspektør ved Flaaden. Han er ved Siden deraf Kompositionslærer ved Konservatoriet og nyder i det Hele stor Anseelse, maaske ikke mindst fordi hans Arbejder ganske særlig har vundet Udbredelse og Anerkendelse i Vestevropa. Dette gælder hans fantastiske, virtuost og farverigt instrumenterede Orkesterværker (Programmusik) som *Antar*, *Sadko* og *Scheherāzade* og tildels hans Kammermusik og Koncertfantasier (over russiske Melodier) for Violin og Orkester, medens hans Operaer ikke er naaede udenfor Rusland, hvor navnlig *Majnat* og *Snehvide* synes at være yndede.

Elev af Rimsky-Korssakow er Alexander Glazunow (f. 1865), der allerede 1882 fik sin første Symfoni (*Es-dur*) opført. Siden har Glazunow skrevet en lang Række Arbejder, i hvilke hans egen Personlighed og det russiske Særpræg efterhaanden synes noget udvisket: Symfonier, symfoniske Digtninge, Ouverturer og Suiter, Kammermusik, Kantater og en Ballet — kun til Operaen har Glazunow endnu ikke følt noget Kald. —

Musiklivets Opsving har ogsaa fremkaldt Virtuoser, foruden de andetsteds nævnte Davidoff, Petschnikoff og Fru Essipoff, Klaverspillere som Pachmann, Sapelnikow og Gabrilowitsch.

— — —

Finland. Mellem det musikrige slaviske Kejserdømme og det sangrige Sverrig ligger — som et omstridt Grænseland — Finland, selv et fremragende Hjemsted for Tonekunsten. En Skat af Folkemelodier ejer Finland, egenartede ved tungsindig Melodik og ved Rytme. Sangen spiller allerede en stor Rolle i den finske Mytedigtning, ja der tillægges den Betydning som Tingenes Ophav, og i Tryllesangene ligger Ævnen til Forvandling og Besværgelse. Og denne musikalske Sangbund i det finske Folk „er ganske bortset fra Kunstmusiken et karakteriserende Træk i Folkefysiognomiet; Sang og Musik spiller gennem alle Klasser en fremragende Rolle i Folkets Liv og Samvær; de aarlige Sommermusikfester har derfor en umaadelig Tilslutning“ [1]). I Hovedstaden blomstrer et rigt

[1]) Salmonsens Konversationslexikon: Finland.

Musikliv, og selv den beskedne Landsby har oftest sit eget Harmoniorkester, hvor dens Befolkning samles for at yde og nyde.

Den finske Kunstmusik er imidlertid — som Tilfældet er i Rusland og i Skandinavien — af forholdsvis ung Datum, og den stammer ned fra Tyskland, forsaavidt som den første nationale Komponist Fr. Pacius (1809—91) var tysk af Fødsel. Ung kom han imidlertid til Sverrig, var Koncertmester i Kapellet i Stockholm, og 1834 blev han allerede Musikdirektør ved Universitetet i Helsingfors. Siden grundede han der en Symfoniforening og en Sangforening, og han betragtedes som indfødt Musiker; han skænkede Finnerne deres Nationalsang *Vårt Land* og deres *Suomen laulu* (Finlands Sang) og foruden mange andre Sange og Kor den folkelige Opera *Kong Karls Jagt.* Egentlig national finsk kan Pacius' Musik ikke kaldes; som Musiker tilhørte han nærmest den klassisk romantiske Retning, som navnlig Mendelssohns Navn betegner, men noget blidt vemodigt i hans Naturel og noget udpræget Sangbart i hans Begavelse gjorde, at hans Musik føltes aandsbeslægtet med Finnernes Musiknaturel og af dem optoges som deres eget. I finsk Kunstbevidsthed staar Pacius vistnok jævnsides Runeberg og Topelius. — Tysk var ogsaa andre af de ældre i Finland virkende Musikere, saaledes Konrad Greve (1820—51), der skrev *Bjørneborgernes Marsch* (oprindelig i et Nationalskuespil) og Richard Faltin (f. 1825), der fik mere Betydning som Musik- (Klaver) Lærer og Orkester- og Sangforeningsleder end som Komponist. Flere af Finlands bekendte Musikere er hans Elever og i sin Sangforening opførte han (tildels for første Gang) Korværker af Bach, Händel, Mozart, Cherubini, Haydn etc. — Paa den anden Side slog den finskfødte Bernhard Crusell (1775—1838) sig ned i Tyskland, senere i Sverrig. Han var en udmærket Klarinettist, skaffede sig et Navn ved Kompositioner for dette Instrument, men blev først ret populær (i Sverrig) ved sine Melodier til Tegnérs *Frithiofs Saga.*

En Overgangsskikkelse til den nyfinske Musik danner Martin Wegelius (f. 1846), der studerede i Tyskland og blev Direktør for det i 1882 oprettede Musikinstitut i Helsingfors. Wegelius har ogsaa øvet betydelig Indflydelse paa finsk Musikliv, dog vistnok mindre som Komponist end som Lærer og Forfatter (bl. a. af en meget rost *Vesterländska musikens historie*).

Den moderne, med Bevidsthed og Vilje nationalfarvede finske Musik har sin første Repræsentant i Robert Kajanus (f. 1856).

Et Forarbejde havde ganske vist Karl Collan gjort, forsaavidt som han, der oversatte Nationaldigtet *Kalevala* paa Svensk, i sine halvt dilettantiske Kompositioner søgte Tilknytning til Folkemelodierne. Kajanus er derimod en virkelig Kunstner, hvis Kompositioner indeholder store lyriske Skønheder — af den egenartede finske Melankoli — og bærer Vidnesbyrd om hans betydelige orkestrale Begavelse. Kajanus studerede i Leipzig, rejste meget i Tyskland, Frankrig og Rusland og optraadte jævnlig som Dirigent af sine egne Værker. Fra 1882 var han den højtskattede og fortjænstfulde Leder af Helsingfors' „filharmoniske Orkester" (han var bl. a. den første, der opførte Beethovens 9. Symf. og Messe). Kajanus' mest kendte og værdifulde Kompositioner er Orkesterfantasier, -rapsodier og -suiter, hvortil Motiverne toges fra finsk Mytedigtning eller Naturstemning.



Fig. 258. Sibelius.

Størst Ry blandt de nyfinske Musikere nyder Jean Sibelius (f. 1865), der forsaavidt fulgte Kajanus' Spor, som han i malende Orkesterfantasier og symfoniske Digtninge skabte en Musik, der i udpræget Grad bæres af finsk Stemning fra Digt og Natur. Sibelius, et mere ildfuldt og impulsivt Naturel end Kajanus, var fra Ungdommen af stærkt optaget af at fremkalde en nationalfarvet Musik ved at „omsætte det finske Folks Sjæleliv i Tonekunst". Der var over hans tidligere Arbejder ikke blot en egenartet Kolorit, men ogsaa en nervøs, næsten hallucineret Optagethed, en Higen og Trængen, der fik et lidenskabeligt bevæget og saare talende Udtryk. En stærk Tilknytning til Folkemusiken og en sjælden Orkesterteknik og -Fantasi forøgede disse Værkers Virkning, der ikke blot gjorde Opsigt i Sibelius' Hjemland (hvor Staten tilstod ham en anseelig Understøttelse) men ogsaa i Udlandet. Sibelius' senere Arbejder synes mere at stræbe mod sjælelig Ro og ydre Plastik. Hans Værker er symfoniske Digtninge (med Motiver fra *Kalevala*), Musik til Skuespillet *Christian den anden* (hvoraf senere formedes en Orkestersuite), en Pianokvintet og en Strygekvartet og fra de sidste Aar en Symfoni i *e-moll* foruden en Række tildels meget

stemnings- og sjælfulde Solosange. — Blandt Finlands yngre Komponister staar vistnok Järnefeldt (f. 1869) Sibelius nærmest i Begavelse og i Stræben; ogsaa han har skrevet symfoniske Digtninge (bl. disse *Korsholm*, der skildrer Kristendommens Indførelse i Finland) og en Del Sange. — Den talentfulde Sangkomponist Mielck døde ganske ung, og den ved sine Sange overordentlig populære Organist Merikanto (f. 1868) dyrker en lettere og ikke udpræget national Genre. — To begavede Musikforfattere Karl Flodin (f. 1858) og Ilmari Krohn, af hvilke den sidste navnlig gransker finsk Folke- og Kirkemusik, er ogsaa optraadte som Komponister.

Ved Omtalen af finsk Musikliv kan det evropæisk berømte Sangkor *Muntre Musikanter* („M. M.“erne) ikke forbigaas, ligesom der bør mindes om, at adskillige bekendte Sangkunstnere (bl. disse den store Opera i Paris' Primadonna Aino Ackté) er udgaaet fra Finland.

— — —

Blandt Polens Musikere staar Fr. Chopin som en af dem, der overhovedet først fremkaldte en nationalfarvet Retning i Musiken; men ikke desmindre søger man forgæves efter en saadan kraftig og ejendommelig Vækst i det polske Musikliv, som den det russiske f. Eks. frembyder Billedet af. De ulykkelige politiskeForhold har vel her været afgørende. Nogle Musikere som Brødrene Scharwenka og Moszkowski er helt gaaet over i andre Landes Musikliv, og de, der blev i Polen, formaaede ikke at hævde en egen „polsk“ Musik. De anseteste Musikernavne i Polen er vistnok Moniuszko (1820—72), den mest nationalprægede af dem alle, hvis Opera *Halka* nyder overordentlig Folkeyndest; Michel Oginski (1765—1833), der før Chopin skrev sine da berømte *Polonæser*, Joseph Elsner (1765—1854), Felix Dobrzynski (1807—67), Ladislas Jelenski (f. 1834) og Sigismund Noskowski (f. 1846). — Virtuoser som Kontski, Lipinski, Wieniawski, alle af polsk Oprindelse, er omtalt andetsteds; her skal endnu blot mindes om, at en af Nutidens mest feterede Klaverspillere, den fine og aandrige Ignaz Paderewski, er født i Polen (1856).

— — —

Bøhmen. En lignende Naturbegavelse i musikalsk Retning som den, der udmærker Russerne, møder vi hos et andet slavisk Folk: Bøhmerne. Ogsaa her var en rig Skat opsparet i Folkemusiken, længe inden Kunstnerne opdagede og udnyttede den, ti den bøhmiske Kunstmusik er heller ikke mange Menneskealdre gammel. Atter her var den nationale Bestræbelse oprindelig rettet særlig mod Operascenen, og Begyndelsen gjordes af Franz Schkraup (1801—62), der var Kapelmester i Prag og skrev flere store Operaer til bøhmisk Tekst og af bøhmisk Nationalfarve. Et betydningsfuldt Fremstød fik den bøhmiske Bevægelse, da der (1862) i Prag grundedes et først midlertidigt, senere (fra 1881) fast og endnu bestaaende bøhmisk

Nationaltheater ved Siden af det tyske „Landestheater“. Schkraups Spor fulgtes da af andre Komponister som Karl Schebor, Karl



Fig. 259. Frederik (Bedrich) Smetana.

Bendl (der ogsaa skrev solid Kammermusik) og Rozkosny. Men den Musiker, der blev den nationale Retnings Hoved, Bøhmernes Glinka, hvis Musik helt gennemtrængtes af bøhmisk Aand, var Frederik (Bedrich) Smetana[1]) (1824—84).

[1]) Biografi af Wellek. Prag 1895.

Smetana studerede i Prag, men ved Siden af eller forud for Studierne gik allerede tidlig en helt sværmerisk Musikdyrkelse. I 1842 opgav han da Videnskaberne for at søge de musiktheoretiske Kundskaber, som han hidtil haardt havde savnet. Fra den truende Nød frelstes han ved Ansættelsen som Musiklærer hos Grev Thun. — Da Smetana havde fuldendt Studierne, oprettede han en Musikskole. Alt forinden 1848) havde han debuteret som Komponist med seks Klaverstykker, tilegnede Liszt, for hvem Smetana nærede stor Beundring og til hvem han snart traadte i et inderligt Venskabsforhold. Smetanas første Orkesterværk *Fest-Ouverture* stammer fra 1849; det første større Kammermusikværk *Trio i g-moll* fra 1855 og skreves under Indtryk af hans lille Datters Død. For at vinde Frihed fra Lærergærningen og de mange Lejlighedspligter i Prag brød Smetana 1856 op fra Bøhmen og drog — efter Klaverspilleren Dreyschoks Raad — til Gøteborg. Her blev han vel snart valgt til Leder af *Harmoniska Sällskapet*, men der levnedes ham dog Tid nok til en Kompositionsvirksomhed, der omfattede større Værker som de symfoniske Digtninge *Richard III*, *Wallensteins Lejer* og *Hakon Jarl*[1]) (1861). Sidstnævnte Aar opgav Smetana sin Stilling i Göteborg, væsentlig fordi Planerne om et bøhmisk Theater i Prag lokkede ham tilbage. Skønt Smetana ikke modtoges i sit Fødeland, saaledes som han havde haabet det, slog han sig dog for bestandig ned der og fra dette Tidspunkt daterer sig Smetanas bevidste nationale Stræben. 1866 overdroges det ham at lede den bøhmiske Opera, en Stilling, hvortil han efter den store Lykke, Operaerne *Brandenburgerne i Bøhmen* og navnlig *Den solgte Brud* (1866) havde gjort, var selvskreven. *Den solgte Brud* (*Prodana nevesta*) er endnu Bøhmernes Nationalopera: Et lykkeligt Greb ud af Folkelivet, en simpel Landsbyhistorie, hvis Sandsynlighed ikke er altfor stor, men hvori Motiverne er ægte bøhmiske, og dertil en Musik, der lyser af Varme og Friskhed, som maler Skikkelserne klart og enkelt, snart med Lune og Humor, snart med sart Medfølelse, og som optager Folkevisemotiver og bringer henrivende Kunstbearbejdelser af Folkedansene. *Den solgte Brud* blev ikke et saa stort anlagt og betydende Værk som *Livet for Czaren* — det henvendte sig jo heller ikke til de mange Millioner — men det blev et ægte nationalt Lystspil, hvori en begejstret Patriot, en fin og elskværdig Personlighed og en fuldendt Kunstner aabenbarer sig — et Værk, der straaler af sund Musik og hvori nationalt Præg og Farve helt igennem er kendelig, men ingensinde paatrængende. — 1871 naaede Operaen til St. Petersborg; men først 1892 (ved Theater- og Musikudstillingen i Wien) vaktes der en mere almindelig Interesse for den, og siden er *Den solgte Brud* opført med stort Held paa ikke faa fremmede Scener. — I sit følgende Arbejde *Dalibor* (en Opera i stor Stil) følger Smetana Wagnerske Principer uden dog at skrive i Wagnersk Stil, han tilegner sig den musikdramatiske Idé, det symfoniske Orkester og delvis Ledemotivet, men det musikalske Udtryk forbliver hans eget saavel som Anvendelsen af bøhmiske Motiver. Alligevel havde Smetana en haard Strid at bestaa, idet han nu fra visse konservative Hold bekrigedes som „Wagnerianer“ og tyskvenlig; men han lod sig ikke anfægte heraf og skrev sin næste Opera *Libusa* — en national Festopera — i samme Stil. Smetanas senere Operaer er nærmest Lystspiloperaer,

[1] Om dette Værks Oprindelse skriver Smetana: Den tyske (!) Digter Oehlenschlägers Tragedie *Hakon Jarl* er meget effektfuld. Jeg saa selv hvert Aar denne Tragedie opføre i Sverrig, Danmark eller Tyskland og kan forsikre, at det Indtryk, den gjorde paa mig, var saa mægtigt, at jeg vilde fremstille dette Sørgespils Handling i en symfonisk Digtning som Gave til Nordlandenes Publikum.

af hvilke *Kysset* (*Hubieka*, 1876) med Held er opført i Tyskland og betragtes som Smetanas mest poetiske og finest udarbejdede Opera. — Men foruden Operaer skrev Smetana en Række Orkesterværker saaledes *Prager Karneval* og Nationaldanse, men først og fremmest en Cyklus symfoniske Digtninge *Mit Fædreland* (Má Vlast), en musikalsk Lovprisning af Bøhmens Land med brede, poesifulde og farverige Skildringer fra Natur, Sagn og Historie. — Størstedelen af dette Partitur havde Smetana skrevet „i fuldstændig Døvhed“. Denne Ulykke overgik ham i Halvfjerdsaarene, men ligesaa lidt som Beethoven — han er blevet benævnt „den bøhmiske Beethoven“ — opgav han sin Kompositionsgærning, ja, selve Tabet af Hørelsen inspirerede ham til et ejendommeligt og indholdsrigt Arbejde: *Aus meinem Leben*, en Strygekvartet, hvori en gribende Skildring af Komponistens Lidelse og Sjælstilstand efterhaanden viger for en stolt og frigjort Glæde over det elskede musikrige Fædreland. — Efterhaanden nedbrødes Smetanas Nervesystem ganske og han døde i en Sindssygeanstalt ved Prag (1884).


Fig. 260. Anton Dworak.

Smetana har som Glinka stærkt paavirket sit Fødelands Kunstmusik, men nogen egentlig Skole har han ikke dannet. Af de senere bøhmiske Komponister gik den talentfulde Eduard Naprawnik (f. 1839) tidlig til St. Petersborg, hvor han (1869) blev Operakapelmester og i sine Kompositioner (Operaer, symfonisk Digtning, Kammermusik) nærmest sluttede sig til den ung-russiske Skole, medens Zdenko Fibich (1859—1900) vel skattedes i Prag som en betydelig Musikbegavelse og ihærdig arbejdende Kunstner, men var en urolig og uklar Aand uden Selvtugt og derhos under altfor direkte Paavirkning af moderne tysk Musik (Liszt).

Derimod bringer Anton Dworak (f. 1841) i mange af sine bedste Værker Smetana i Erindring: ogsaa i ham lever et ægte bøhmisk Musikernaturel, gærne griber han til sit Hjemlands Folkemusik og omplanter i sine Symfonier og sin Kammermusik dets vemodige „Dumka“er eller vilde Danse („Furianter“). Men Dworaks Frembringelser tilsattes i Tidens Løb med en ikke ringe Del kosmopolitisk — han var saa lykkelig ret tidlig at kunne skrive for et Verdens-Publikum, hvad Smetana aldrig havde kunnet drømme om. — Dworak var Søn af en Landsby-Gæstgiver og skulde i Slagterlære, men flygtede til Prag og blev der Bratschist ved det nyoprettede Nationaltheater (under Smetana). Som Komponist vakte han sine Landsmænds Opmærksomhed ved en 1873 opført Hymne for Kor og Orkester, og Aaret efter endnu mere ved Operaen *Bonden og Kulsvieren*, men den øvrige Musikverdens Deltagelse for ham fremkaldte Johannes Brahms, der anbefalede ham til Forlæggeren Simrock, som udgav de *Slaviske Danse* (for firhd. Klaver). Disse gjorde først Dworaks Navn almindelig bekendt. Den overordentlig produktive Komponist skrev nu en lang Række Værker

omtrent i alle Genrer; heraf blev de dramatiske, med Undtagelse af *Bonden en Skelm*, inden for Bøhmens Grænser, medens de øvrige banede sig Vej næsten overalt. Først de nationalfarvede som Ny slaviske Danse og Slaviske Rhapsodier for Orkester, de firhd. Klaverstykker *Aus dem Böhmerwalde* og de fine og poetiske *Legender* — efterhaanden ogsaa Symfonierne, de symfoniske Digtninge som *Der Wassermann*, *Das goldene Spinnrad* (over bøhmisk Sagn), Ouverturerne, Korballaderne og ikke mindst den rigelig betænkte Kammermusik — hvorimod af Koncerterne ialtfald kun den for Cello slog igennem. I 1881 udgav Dworak et stort anlagt *Stabat mater*, der opførtes 1883 i London og skaffede ham Bestilling paa Korværker til Musikfesterne i Birmingham og Leeds (1886 Oratoriet *Ludmilla*), og 1892 kaldtes han (fra sin Professorpost ved Prags Konservatorium) til den mere glimrende Stilling som Direktør for „Nationalkonservatoriet“ i New York. Dette Ophold i Amerika inspirerede Dworak til Symfonien *„Aus der neuen Welt“*, men forøvrig følte han sig snart utilfreds og vendte tilbage til Prag, hvor han nu lever og virker ved Konservatoriet. — Dworak er en fuldblods Musikernatur og en snild og fin Kunstner. Hans rige Melodik er betydeligst, hvor den øser af Hjemlandets Folkemusik, hans Musiks Stemningsfuldhed, vekslende fra Vemod og Tungsind til kaadt Lune, ja løssluppen Lystighed, er ligeledes beslægtet med den slaviske Folkekarakter. I det hele præger Sundhed og Natur Dworaks Frembringelser, men hans Kunstnerpersonlighed synes ikke saa dyb og kraftig, at den kan bære oppe alt, hvad den meget skrivende Komponist frembringer. Ihvertfald har senere Værker af ham ikke bragt synderlig nyt og de lider ofte af en Vidtløftighed og Bredde, der vel kan forklares udfra Benyttelse af Folkemusikens ensformige Rytmer og korte, stadig gentagne Motiver, men ikke staar i Forhold til det musikalske Indhold. Sit bedste og mest egenartede synes Dworak da at have ydet i sin Ungdom i de poetiske Klaverværker og den blodrige, karakterfulde Kammermusik.

* * *

England. I Musikhistorien træffer vi Gang efter Gang paa Englands Navn. Siden Englænderne modtog Händel og behandlede ham som deres egen, har den ene efter den anden af de berømteste Komponister været deres hyppige og fejrede Gæst; nogle Eksempler er Haydn, Mozart, Clementi, Weber, Mendelssohn, Gounod, Gade. Englænderne har stadig vogtet paa Kontinentets Musik, og det er ikke, som i Reglen andetsteds, Virtuoserne alene, de har hyldet, men selve de skabende Kunstnere; naar et Besøg ikke kunde komme i Stand, har de ogsaa traadt hjælpende til paa anden Maade som ovenfor Beethoven. Maaske er der heri og i de store Musikfester med de mægtige Kor- og Orkestermasser nogen Forfængelighed, nogen Pukken paa Pengenes Magt og dertil en vis Sportslyst; men de omtalte Forhold tyder dog paa to Ting: at der i England er en ikke ringe Musikinteresse til Stede og — at de hjemlige Komponister ikke kan tilfredsstille den. — I Virkeligheden frembyder det moderne England en sørgelig

Mangel paa skabende Musikere af Betydning, og hvad der vejer endnu mere, paa virkelig national-engelsk Musik. Siden Purcels Dage har England ikke frembragt en eneste stor Musiker, og vil man søge noget særlig „engelsk“ hos en af vore Dages mest yndede og begavede Komponister som Sullivan, da bliver der næppe andet at finde end hist og her noget vist barokt kantet i Melodien og en glansbilledagtig Sødladenhed i Udtrykket, der endog kan virke lidt triviel for Ikke-Englændere. Gennemtrængt af nogen ejendommelig og kraftig engelsk Aand er denne Musik ikke, og moderne engelske Komponister har hidtil nærmest indskrænket sig til at udnytte, hvad de lærte i fremmed Skole (mest i den tyske).

Kun faa af Englands Komponister er da trængt udenfor Hjemlandet; men forøvrig synes der i de senere Aar at røre sig en noget livligere Bevægelse i den engelske Produktion, og mulig kan England se en Genfødelse af dets Tonekunst imøde. Men til denne Dag har Englænderne dog væsentlig ernæret sig af Kontinentets Kunst paa deres glimrende Operascener (italienske, franske og tyske Førsterangskræfter) og i deres Koncertsale (Joachim-Kvartetten, Hans Richter, Fru Neruda-Hallé og m. fl.).

En Ejendommelighed ved engelsk Musik var dog, ialfald til de seneste Tider, dens Dyrken af *a cappella*-Sangen, navnlig af muntre og humoristiske *Glees* og *Catches* — allerede i det 18. Aarhundrede fandtes *Glee-Clubs*, og hjemlige Musikere som Arne og Arnold skrev slige glees. Disse og andre Komponister skrev ogsaa Sangspil, men formaaede ikke at frigøre Operaen for den altbeherskende Italianisme. Selv det ret frodige Talent, som Irlænderen William Balfe (1808—70) besad, lod sig villigt bøje ind under den italienske Opdragelse, der blev det til Del. Balfes Operaer var imidlertid Englændernes Yndlinge og en enkelt af dem: *The bohemian girl* naaede ud baade til Tyskland, Frankrig og Italien. Nærmest i Italiens Tegn, men rigtignok noget paavirket af Webers Opera er Julius Benedict, der er født i Stuttgart 1804 men naturaliseret Englænder, og som levede mere end Halvdelen af sit Liv i London, hvor han døde 1885. Benedict komponerede Operaer først i Italien til italiensk Tekst senere i London til engelsk — derhos Kantater til de store Musikfester og nogle Symfonier. Ogsaa han nød stor Anseelse hos det engelske Publikum. — Her skal endnu nævnes Henry R. Bishop (1786—1855), der skrev en Del Operaer og Sangspil og hvem Melodien til *Home, sweet Home* skyldes, (den findes i Operaen *Clari*), endvidere den over hele Jordkloden kunstrejsende Vincent Wallace (1814—65) og den som Komponist og navnlig som Dirigent ansete Mich. Costa (1810—84). Talentfuldere end de nævnte og en Tidlang meget skattet var William Sterndale Bennet (1816—75), med hvem den modernere tyske Indflydelse holder sit afgørende Indtog i engelsk Musikliv. Bennet gjorde Mendelssohns Bekendtskab i London 1833, da han spillede en af dennes Klaver-Koncerter, og studerede derefter i flere Aar i Leipzig under Mendelssohn, i hvis Aand og Manér han ganske gik op. Ikke-Englændere

kan i Bennets Musik kun se en Efterligner af Mendelssohn; mulig er det dog Udslag af hans engelske Naturel, at det sirlige, glatte og lidt sødladne er mere fremtrædende hos ham end det fantasifuldt-bevægede. Bennet var oprindelig Klavervirtuos og har skrevet adskillige Værker (Koncerter, Sonater) for dette Instrument, desuden Kammermusik, større Korværker og Ouverturer, af hvilke nogle, som den under Indtrykket af den Mendelssohnske Ouverture (*Fingalshule*) undfangne *Najaderne* (1836), ogsaa opførtes udenfor England.



Fig. 261. Arthur Sullivan.

Af samtidige Komponister er George Alex Osborne blevet bekendt viden om ved sine engang yndede brillerende Salonstykker for Klaver, medens den overordentlig frugtbare John Ellerton (1807—37), den efterhaanden ganske fortyskede Henry Hugh Pearson, Henry David Leslie o. fl. kun nyder rent lokal Berømmelse. Noget større Udbredelse fik Walter Cecil Macfarrens (f. 1826) Værker, navnlig hans Kammermusik, og mere kendt blev ogsaa John Francis Barnett (f. 1837), Violinisterne Alfred og Henry Holmes (begge flittige Orkesterkomponister), Hubert Hastings Parry og Ebenezer Prout (særlig som Theoretiker og Historiker). Arthur Sullivan (1842—1900) vakte dog i ganske anden Grad Udlandets Opmærksomhed og fik sine Ting opført rundt om i Evropa og Amerika. Der er som nævnt kun enkelte Spor af særlig engelsk Stil at opdage i dem af hans Værker, der har fundet videre Udbredelse, som den fikse og muntre Operette *Mikado* (1885) og den langtrukne og noget ferske Kantate *Den gyldne Legende.* At Sullivan imidlertid var en elegant og formsikker Musiker med et betydeligt melodisk Fond, er udenfor Tvivl. Hans talrige Værker omfatter Operaer i stor Stil som *Ivanhoe*, Operetter og Sangspil, Ouverturer, en Symfoni og en Cellokoncert, Kantater, Oratorier, Anthems og Sange for enkelt Stemme. Sullivan var Elev af Leipziger-Konservatoriet, blev allerede 1861 Lærer ved Musikakademiet i London og steg snart til stedse mere ansete og betydningsfulde Stillinger. Ligesom flere af de mere fremtrædende Musikere, vi har nævnt (Bennet, Benedict osv.), blev han adlet. — Denne Udmærkelse faldt ogsaa i

Alex. Mackenzies Lod, men denne Musiker (f. 1847), der skattes højt i England for sine verdslige og gejstlige Korværker, er kun blevet lidet kendt paa Kontinentet. Som en Egenart ved dem af hans Kompositioner, der har vundet nogen Udbredelse i Tyskland, fremhæves Anvendelsen og Bearbejdelsen af skotske Motiver (*Skotske Rhapsodier* for Orkester, *Skotsk Koncert* for Klaver og Orkester, *Pibrok* for Violin og Orkester, *Højlandsballade* for Violin og Klaver). — Charles V. Stanford (f. 1852), en grundig og talentfuld Musiker, er blevet bekendt ved nogle Symfonier og sin Kammermusik (flere Kvartetter) ligesom et Par af hans Operaer er kommet frem i Tyskland. — Frederick Cowen (f. 1852) har gjort sig gunstig bemærket ved sin *c-moll* Symfoni, den *skandinaviske*, men er forøvrig en udmærket Klaverspiller og en meget produktiv Komponist, der foruden talrig Instrumentalmusik har skrevet for Operascenen og forsynet de engelske Musikfester med en Mængde Kantater og Oratorier. — De yngre engelske Musikeres Tal synes ikke at være helt ringe, men kun ganske enkelte Navne har begyndt at trænge udenfor England, saaledes Edward Mac Dowel, Algernon Aschtor (f. 1859) og navnlig Edw. William Elgar (f. 1857). — Mere og hurtigere bekendt er engelske Virtuoser blevet som den forannævnte Lamond, Charles Hallé, Walter Bache og Leonard Borwick, hvis ejendommelig rene og slanke Spil har vakt almindelig Beundring.

— — —

Nordamerika opdagedes i musikalsk Henseende henimod Midten af det nittende Aarhundrede[1]). 1825 kom det første italienske Operaselskab til Amerika, siden drog enkelte Virtuoser derover og efterhaanden blev Amerikarejsen. der i Reglen bragte rigeligt Guld, en fast Bestanddel af de store Virtuosers Turnéer. Det amerikanske Musikliv hjalp sig i det hele med evropæiske Musikere, og paa Instrumentalmusikens Omraade havde navnlig Tyskerne (som Damrosch, Dannreuther, Seidl, Nikisch, Paur) afgørende Indflydelse, men ogsaa andre Nationer har ydet deres Bidrag, saaledes Danmark gennem Aug. Hyllested og særlig Asger Hamerik, der i Baltimore ikke blot ledede *Peabody Institutet* men ogsaa dirigerede det Symfoniorkester, der dannedes i nævnte By ligesom i de fleste andre større Byer. Amerika begynder da ogsaa selv at frembringe Komponister som Symfonikerne John Paine og Arthur Bird, Oratoriekomponisten Horace Nicholl og Operakomponisten Walther Damrosch. Fra Amerika er ogsaa adskillige udøvende Kunstnere udgaaet som Sangerinderne Patti og Albani, Klaverspillerinderne Bloomfield-Zeisler og Therese Carreño (fra Sydamerika).

* * *

Schweiz. Om noget egentlig specifik nationalt Musikliv i Schweiz eller om nationale Frembringelser kan der næppe tales. Folkemusiken vides ikke at være udnyttet kunstnerisk, og Schweizerne har i musikalsk som i sproglig Henseende delt sig mellem Tyskland og Frankrig. Medens schweiziske Musikere indtil de sidste Aartier har været saa godt som ubekendte (saaledes den i sit Hjemland meget afholdte Sangkomponist Ferd. Fürchtegott Huber (1791—1863) og Nägeli (1773—1836), der lagde Grunden til den schweiziske Mandssang og virkede pædagogisk for folkelig Sanguddannelse), eller ialtfald været kendt i anden Egenskab end som skabende Kunstnere (som den iøvrig tyskfødte Selmar Bagge (1823—96)

[1]) Jfr. nærmere Asger Hameriks Artikel i *Salmonsens Konversationslexikon*.

og Arthur Niggli (f. 1843), der begge vandt et vist Navn som Musikforfattere), er der nu fra Schweiz udgaaet flere Musikere, der har vundet mere almindelig Anerkendelse. Saaledes Friedrich Hegar (f. 1841), der uddannet som Violinist i Leipzig nu er Direktør for Zürichs Musikskole og Hovedet for denne Landsdels Musikliv. Hegar har komponeret virkningsfulde Mandskor, og hans Oratorium *Manasse* og en Violinkoncert spilles ogsaa udenfor Schweiz. En endnu større Udbredelse har den 1852 fødte Hans Hubers Værker fundet. Huber, ligeledes Elev af Leipziger-Konservatoriet, leder Basels Musikskole; han er en frugtbar og som det synes begavet Komponist, hvis *Boecklin-Symfonie* i de sidste Aar er opført mange Steder med Held. — Det franske Schweiz kan ihvertfald opvise en sig almindeligere kendt Komponist: Jacques Dalcroze, der oprindelig indførte med sine franske Børnesange, men senere har faaet et øget og mere holdbart Ry bl. a. ved sin virkningsfulde Violinkoncert. Blandt Schweiz' yngre Musikernavne skal her kun nævnes Joseph Lauber, Gustave Doret og den ganske unge Ernest Bloch og blandt de udøvende Kunstnere den fortræffelige Klaverspiller Willy Rehberg (ligesom Henri Marteau jfr. pag. 678) Professor ved Genfs Konservatorium.

* * *

Holland og Belgien. Det musikalske Verdensherredømme, som Nederlandene sad inde med i det 15. og 16. Aarhundrede, har de ingensinde erobret tilbage, ja de synes end ikke at have stræbt derefter. Med tyske og franske Musikere har Nederlænderne hjulpet sig som bedst, og det er atter her først de sidste Aartier, der har bragt enkelte Musikere, hvis Navne og Værker blev kendt udenfor Hjemlandet. Medens Belgien imidlertid kan paavise en national — flamsk — Bevægelse, hvis Ejendommelighed i musikalsk Henseende dog vistnok ikke er fremtrædende, har Hollands Musikere i det Hele fulgt et ganske kosmopolitisk Spor. Den tyske Romantik, nærmere udtrykt Mendelssohns Retning, indførtes af Jean Verhulst (1816—1891), Hollands Bennet, der skrev klart og sikkert, men uden personligt Præg Symfonier, Kammermusik og Korværker og længe betragtedes som Nederlandenes musikalske Førstemand. Senere har vel nok Amsterdamer-Musikeren Richard Hol (f. 1825) gjort ham Rangen stridig, men dennes Værker kendes næppe udenfor Holland. Jacques Hartog (f. 1837) nævnes undertiden, men mere i sin Egenskab af Musikforfatter, hvorimod Jules ten Brink (1838—89) er blevet bekendt ved en Violinkoncert og en i Paris opført Opera; Julius Røntgen nyder et betydeligt Ry i Skandinavien og Nordtyskland som mønsterværdig Klaverspiller og intelligent Komponist, og Brødrene Samuel og Daniel de Lange er kendte, den første som Orgelvirtuos og -Komponist (han virker forøvrig i Tyskland), den anden som Leder af et *a-cappella*-Kor, hvormed han paa Kunstrejser har opført gammel-nederlandsk Musik. —

I den moderne belgiske Musik lyser Navnet César Franck fremfor noget andet, men denne Kunstner er blevet omhandlet under Frankrigs Musik, hvortil hans Frembringelser med Rette almindelig regnes; en fremragende Musiker var Francks Lærer, Orgelmesteren Nicolas Jacques Lemmens (1823—81), hvem værdifulde kirkelige Vokal- og Instrumentalværker samt en fortræffelig *École d'orgue* skyldes.

Men særlig Interesse knytter der sig dertil, at der i den belgiske Musik som i Litteraturen er rejst en „flamsk" (national) Bevægelse. Føreren for denne flamske Bevægelse var Peter Benoit (1834—1901), Direktør for Antwerpens Konservatorium, der i stort anlagte Værker navnlig Kor til flamsk Tekst som *De Oorlog* (Krigen), *Schelde*, *Flanderns Kunstnerry*, Oratoriet *Lucifer* har aabenbaret betydeligt Talent og Dristighed. Det synes, som om Benoits Kompositioner i den seneste Tid ogsaa begynder at vække Tysklands og Frankrigs Opmærksomhed. Benoit har ogsaa skrevet flamske Sangspil og været litterær Forkæmper for en national Musik. Som hans betydeligste Elev nævnes Jan Blockx (f. 1851), medens Belgiens udadtil bekendteste nutidige Komponist, den begavede Edgar Tinel (f. 1857) følger en mere kosmopolitisk Retning. Hans bredt anlagte, klangskønne og farveprægtige Oratorium *Franciscus* har vundet vid Udbredelse. Hans seneste, mere omtalte Værk, er et Musikdrama *Godoleva*. — Af Belgiens yngre Komponister har iøvrig endnu kun Paul Gilson (f. 1856) skabt sig et mere kendt Navn navnlig ved sin Symfonie *Le mar*.

* * *

Det nittende Aarhundredes Musikliv er ikke mindst særpræget af det uhyre Opsving, som det musikvidenskabelige Studium tog. Dette betyder jo nemlig, dels at der hos de Musiknydende er vaagnet en stærk Trang til nogen dybere Kundskab om de skabende Kunstneres Liv og Personligheder og om den historiske Udvikling, dels at det gik op for flere og flere Skribenter, hvilket stort og tildels uopdyrket Felt Musikens Historie frembød. Tidligere Aarhundreder havde ydet adskilligt musikvidenskabeligt Arbejde, dog mere paa det theoretiske Omraade end paa det historiske, og saadanne Forfattere findes omtalte i dette Værks første Del. Paa Overgangen til det 19. Aarhundrede fremkom det første udførligere Musik-Lexikon, det Gerberske (1791—92), der 1802 efterfulgtes af det Kochske (senere forbedret Udgave ved Arrey v. Dommer) og samtidig arbejdede

Mænd som Forkel, Burney og Hawkins, Reichardt og Thibaut. Men det nittende Aarhundrede tog Arbejdet op langt mere omfattende, systematisk og videnskabeligt.

Naar man overser Rækken af det forrige og dette Aarhundredes Musikforfattere, hvoriblandt saa mange fremragende findes, er det paafaldende, at kun ganske faa deraf er Musikere af Fag — det er Jurister som Winterfeld, Jahn, Ambros, Bitter, Hanslick, Filologer som Westphal, O. Fleischer, P. Spitta og Glasenapp, Gejstlige som Baini og Haberl, der i dyb Kærlighed til og Forstaaelse af Tonekunsten hver har gjort sit betydningsfulde Arbejde. Dette er forstaaelig, ti de egentlige Fagmusikere vil i Reglen savne den særlige Evne til historisk, æstetisk og filologisk Forskning, som det her beror paa, de vil sjælden ved Siden af deres skabende eller genskabende Gærning have Tid og Samling til dette betydelige og tidt utaknemmelige eller dog taalmodprøvende Arbejde. Ofte savner de ogsaa Fremstillingsævnen, Vanen til at bevæge sig litterært og ikke helt sjælden den rolige, historisk-upartiske Afvejning. Imidlertid vil den historiske og æstetiske Forskning, jo mere Jord den faar ryddet, jo mere den faar klaret, komme til at tiltrænge mere og mere Samarbejdet med Fagmusikerne, og det vilde være ønskeligt, at dette, der alt er begyndt — ved de store Klassikerudgaver f. Eks. — i stigende Grad maatte komme i Stand. Og dernæst maa det ikke overses, hvad ikke altid tilbørlig fremhæves, at just de betydeligste Musikere har haft Trang og Ævne til at fremsætte deres kunstneriske Anskuelser og Syn paa Udviklingen i Skrifter, hvis Enkeltheder maaske ikke altid kan staa for en historisk Kritik, men som utvivlsomt har haft den største — direkte eller indirekte — Indflydelse ikke blot paa det store Musikpublikum men ogsaa paa Musikforfatternes Kunstbetragtning, saadanne Mænd er først Rich. Wagner, næst ham Rob. Schumann og Hector Berlioz, og efter dem Musikere som Weber, Liszt, Bülow o. fl.

Her kan der ikke blive Tale om en nærmere Paapegen af de enkelte Musikforff.s Gærning og Betydning. Hele Bøger kunde skrives om den musikvidenskabelige Forsknings Historie[1]) og Resultater til de forskellige Tider, for Musikæsthetikens Vedkommende er dette mere end en Gang gjort, senest af Poul Moos i hans 1902 udgivne: *Moderne Musikästhetik in Deutschland*[2]). Vi faar her indskrænke os til at meddele Navnene paa de betydeligste Skribenter og deres

[1]) Se f. Eks. Riemann: *Geschichte der Musiktheori* etc.
[2]) Jfr. ogsaa Ehrlich: *Die Musikästhetik in ihrer Entwickelung* etc.

mest betydende Værker og vil for Oversigtens Skyld skælne mellem dem, der har beskæftiget sig med almindelige musikhistoriske Studier eller med en særlig Periode og Kunstart og dem, der navnlig helligede sig det biografiske Felt, og endelig dem, der specielt tog Æsthetiken under Behandling — hvorved straks bemærkes, at ikke faa Forff. ganske naturlig førtes fra en Art Studier til en eller flere andre.

Den første Gruppe beskæftigede sig fra Begyndelsen af navnlig med Specialstudier af græsk og middelalderlig Musik. Friederich Bellermann og Karl Fortlage skabte det videnskabelige Grundlag for Opfattelsen af Grækernes Musik, og dem fulgte Rud. Westphal (1826—92). Over Middelalderens Musik kastedes Lys af Heinrich Bellermann (f. 1832) og Gustav Jacobsthal (f. 1845), der skrev om Mensuralnoderne og Takttegn i det 15. og 16. Aarh., af Karl Proske og Siegfried Dehn, der udgav Samlinger af hin Musik, af Karl v. Winterfeld, der skrev om Palestrina, Gabrieli og om Evangelisk Kirkesang, endvidere af Kiesewetter (om hine Tiders verdslige Musik) og af Franskmændene Theodore Nisard (egentlig Normand), d'Ortigue samt Anselm Schubiger, der omtrent samtidig begyndte Granskningen af Neumerne.



Fig. 262. A. W. Ambros.

Efterhaanden som alle disse Studier foretoges, blev Jorden oppløjet og beredt for det almindeligere Arbejde: en sammenhængende Fremstilling af Musikens Historie. Dette Arbejde paatog sig Aug. Wilh. Ambros (1816—76), en af Musikhistoriens Førstemænd, oprindelig Sagfører i Prag, dernæst Musikprofessor sammesteds, senere Embedsmand i Justitsministeriet i Wien og Lærer ved Konservatoriet, forovrig selv flittig Komponist. Ambros udgav 1862—68 de tre første Bind af *Geschichte der Musik*, men naaede heri kun til Aar 1600, fjærde Bind udgaves af Nottebohm efter Ambros' Skitse og et femte Bind (Eksempelsamling) fulgte ved Otto Kade. At senere Aartiers Undersøgelser og Kritik ikke har ladet Ambros' Værk helt uantastet, forringer ikke dets grundlæggende Betydning. — Det samme kunde siges om et andet stort Samlingsværk, der var gaaet forud for Ambros', nemlig F. de Fétis' (1784—1871). *Biographie universelle des musiciens* ogsaa et af Musikhistoriens Hovedværker, hvori dog personlig Velvilje og Uvilje undertiden er altfor kendelig og det historiske undertiden behandlet med større Selvtillid end Tilforladelighed. Fétis, der var Direktør for Konservatoriet i Bruxelles, var en mægtig Autoritet i sin Tids Musikliv, en rastløs men ikke altid grundig Forsker, der i sine Velmagtsdage ikke taalte nogen Kritik og f. Eks. aldrig kunde glemme Kiesewetter af, at denne havde besejret ham i en historisk Væddestrid (om nederlandsk Musik). Sit overordentlig bredt anlagte Alderdomsværk: *Histoire générale de la musique* (1869—76) naaede Fétis kun at føre til det

16. Aarh. Senere almindelige Musikhistorier fremkom nu efterhaanden af talrige Forff. og paa mange Sprog; nævnes skal Arrey v. Dommers, Brendels Langhans', Prosnitz', Emil Naumanns (i høj Grad tynget af tysk *Schönrederei*), Merians, Riemanns, Lacroix', Rockstros, foruden mange andres —. Til denne Gruppe Forskere hører endnu Forfattere, der har kastet sig over Specialstudier som den fremragende belgiske Lærde Gewäert (f. 1823), der ved Siden af en ret betydelig Komponistvirksomhed har udgivet højst fortjænstfulde Værker som *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Les origines du chant liturgique* foruden musiktheoretiske Skrifter som *Nouveau traité d'instrumentation* (1885—90), Van der Straeten (1826—95), hvis Hovedværk er det bekendte: *La musique aux Pays-bas*, Edmond de Coussemaker (1805—67), der udgav talrige Monografier og det omfattende Værk: *L'art harmonique aux XII et XIII siècles* — og Maurice Kufferath, Udgiver af *Guide musical* og en ivrig Wagnerskribent, Englænderen Grove, der udgav og tildels forfattede et fortræffeligt stort Musiklexikon, Ebenezer Prout (middelalderlig engelsk Musik) og Shedlock (Klaversonatens Historie), Spanieren Pedrell, der behandlede gammel spansk Musik og udgav derhenhørende Samlinger, Franskmændene Chouquet (den dramatiske Musik i Frankrig), Clément og Larousse (udførligt Operalexikon), Tiersot (Folkeviser og Middelalderlig Musik), Schuré (den tyske *Lieds* Historie og Wagners Gærning), Ad. Jullien (Pragtværker om Berlioz og Wagner foruden talrige Monografier om ældre og nyere Musik), M. Brenet (egtl. Marie Bobillier, adskillige Monografier over ældre fransk Musikhistorie), Jules Combarien (antik Musik og filologiske og arkæologiske Studier), Bellaigue (aandrige Skrifter om moderne Musikere), Soubies (kortfattede populære Monografier om næsten alle evropæiske Landes Musik) og Pougin (der skrev Supplementet til Fétis' Lexikon og desuden en Mængde Monografier). — Endvidere Italienerne: de ældre som Baini og Caffi (1780—74) og de yngre som Chilesotti (om Luttabulatur), Luigi Torchi (f. 1858, *L'arte musicale in Italia*), og endelig tyske Forfattere som Riehl (livfulde Essays over Musik i kulturhistorisk Belysning: *Musikalische Charakterköpfe*, 3 Bind), Liliencron (Liturgisk Musik og Folkeviser), Nottebohm og Frimmel (Beethoven-Studier), den utrættelig flittige og saare alsidige Hugo Riemann, der foruden talrige lærde Skrifter, hvori han kæmper for sine selvstændige Anskuelser paa forskellige Felter, udgav et ofte oplagt, meget fortjænstfuldt *Musiklexikon* i ét Bind, Kretzschmar (de værdifulde Samlinger *Führer durch den Konzertsaal* med historiske Oplysninger og Analyser), La Mara (egtl. Marie Lipsius), der skrev de mere populære *Musikalische Studienköpfe*, Wilh. Tappert (Wagnerbiografi, Luttabulatur-Studier etc.), Franz Xaver Haberl, der udgav den højtansete *Kirkemusikalske Aarbog*, redigerede Udgaver af Orlando Lasso og fl. og skrev Monografier som *Wilhelm Dufay, Den romerske Schola cantorum* etc., Aug. Reissmann (den tyske *Lieds* Historie foruden en lang Række mindre betydende Skrifter), og de yngre Forskere som Oskar Fleischer (Neumestudier), der grundlagde det *Internationale Musikselskab*, som hvilende paa en fortræffelig og sund Idé allerede har vundet stærk Tilslutning og publiceret værdifulde Bidrag af mange Landes Musikforff., Guido Adler, Sandberger, Emil Vogel, Heinrich Rietsch, Max Friedländer m. m. fl. Som Bibliograf bør fremhæves Rob. Eitner; som Folkevisesamlere Ludwig Erk og Böhme.

Musikbiografiernes Æra kan siges at udgaa fra Otto Jahns store filologisk omhyggelige og udtømmende *Mozartbiografi* fra først af anlagt som Forstudie

til en Beethoven-Biografi, men efterhaanden vokset ud til et stort selvstændigt Værk. Kronologisk er dog f. Ex. Bainis Palestrina-Biografi og Anton Schmids (ikke særlig betydelige) Gluck-Biografi ældre. I Jahns Fodspor fulgte mere eller mindre direkte Amerikaneren Thayer (1817—97) med en ikke fuldført Beethoven-Biografi, Pohl med et heller ikke afsluttet Værk om Haydn, Spitta med en bindstærk Bach-Biografi, hvortil Bitter føjede Bachs Sønners Historie og Chrysander med en ufuldendt Händel-Biografi. Efter disse Biografiers „Klassikere“ er yngre Forff. fulgte med for Størstedelen grundlæggende Kildeskrifter om Musikens Stormænd saaledes Wasielewski og Gustav Janson om Schumann, Jähns om Weber, Niecks om Chopin, Glasenapp og Chamberlain om Rich. Wagner, Pougin (Rameau) o. m. a.

Hvad saadanne Forskere som de forannævnte har offentliggjort, er efterhaanden bearbejdet og populariseret af talløse Skribenter, særlig naturligvis i Tyskland, hvorfra bl. a. ogsaa den af Heinr. Reimann redigerede fortjænstfulde Samling *Berühmte Musiker* (der ogsaa har bragt adskillige Førstehaandsarbejder f. Eks. om Ad. Jensen, Lortzing) er udgaaet.

— — —

Med den romantiske Digterskole opstod og udbredtes i Tyskland den egentlige „Begejstring“, ja „Sværmeriet“ for Musiken. Tidligere Tider havde set væsentlig anderledes paa Tonekunsten, mere forstandsmæssig og, om man saa tør sige, mere haandværksmæssig, og Filosoferne, selv en Kant, følte ringe Trang til dybere Beskæftigelse med denne mere „underordnede“ Kunstart. Romantikerne — en Heinze, en Tieck, en Hoffmann og Novalis — saa i Musiken den frieste af alle Kunster, den hvori det uudsigelige kunde udtales, hvori den ubundne Fantasi herskede: *Liebe denkt in süssen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern* synger Tieck, den Kunst endelig, der i sin Oprindelse og i sin Natur besad noget vist mystisk, noget middelalderligt religiøst. Først fra denne Periode bliver der da Tale om en egentlig Musik-Æsthetik. Men ganske vist blev man en Tid lang staaende ved almindeligere Talemaader (»Schönrederei“!) — man saa ikke engang Problemerne og Vanskelighederne — og henfaldt i Reglen til et fra Romantikerne stammende vagt Følelsessværmeri, der ikke kendte eller dog helst glemte det Logiske og Lovbundne i Musikens Væsen og Ytringsformer. — Heller ikke den Hegelske Dialektik og terminologifyldte Spekulation var Musikæsthetiken gunstig, og det ypperste Skrift, der staar under denne filosofiske Retnings Tegn, M. Hauptmanns (1792—1868) *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853), har lidt derunder og aldrig faaet den Betydning, som de deri nedlagte Værdier ellers kunde have gjort Krav paa. Mere Udbredelse og Indflydelse fik Hauptmanns *Opuscula* og *Breve* — fulde af fine og kloge Bemærkninger om Musikens Væsen og Historie.

Som Modvægt mod Romantik og Dialektik kan Herbarts mere reale Anskuelser kun nævnes med Ære, og Edv. Hanslicks lille Essay: *Vom Musikalisch-Schönen*, der først udkom 1854 (senere udgivet adskillige Gange), og som i et livfuldt, noget journalistisk Sprog populariserer og udvider de Herbartske Tanker, har forsaavidt sin Fortjæneste. Men Hanslicks Hovedtheori: at Musikens Indhold er de tonende bevægede Former og intet andet, er saa ensidig og snæver, dertil støttet paa flere let omstødelige Beviser og endelig — som Hanslick selv tilstaar det — polemisk rettet mod en bestemt Kunstretning (Wagner og Programmusiken), at den af sig selv fremkaldte Modstand (saaledes Ambros: *Grenzen der Musik* og Hausegger: *Musik als Ausdruck*), og den har nu efter hele den moderne Udvikling kun en historisk Interesse. Æsthetiken beherskes efter Schopenhauers, Wagners, Spencers Skrifter af væsentlig andre Syn paa Musikens Natur og Indhold; men ganske sikkert er man, trods saa værdifulde Værker som Helmholzs *Die Lehre von den Tonempfindungen* og Stumpfs *Tonpsychologi*, der begge angiver ny eller hidtil lidet befærdede Veje til Opfattelsen af Musiken og Begrundelsen af dens Virkninger — og trods Bidrag fra mange forskellige Forfattere[1]), langtfra naaet til nogen endelig Klarhed over det ligesaa vanskelige som interessante og betydningsfulde Spørgsmaal om Musikens æsthetiske Natur, dens Væsen og Virken.

[1]) Blandt saadanne nyere Værker skal, bortset fra egentlig filosofiske Systemers Behandling af dette Æmne, fremhæves Gustav Engels omfattende og omhyggelige, men allerede nu noget forældede *Aesthetik der Tonkunst* (1884), Wallascheks Bog af samme Navn (1886), Arth. Seidls *Vom musikalisch Erhabenen*, Mathis Lussys *Traité de l'expression musicale*, foruden Skrifter af Kurt Mey, Steinitzer o. m. fl.

TILLÆG

DEN NORDISKE MUSIK

AF

A. LINDGREN, V. H. SIEWERS,
W^M. BEHREND

MUSIKEN I SVERRIG[1])

UDARBEJDET AF DR. A. LINDGREN, STOCKHOLM.

I Følge Oskar Fleischer skal Grundlaget for germansk Musik bestaa af Durskalaen og Durtreklangen. For Skandinaviens Vedkommende har denne Anskuelse virkelig en Støtte i Fundet af de oldnordiske Broncelurer, som med deres overraskende fuldkomne tekniske Bygning og deres Rigdom paa „harmoniske Overtoner" ligefrem synes at bekræfte Fétis' paa en mindre overbevisende Kilde begrundede Hypotese om, at den musikalske Harmoni i det hele taget skulde være kommet fra Norden.

Imidlertid synes denne Anskuelse at staa i Strid med den overvejende Mollkarakter i de melodiske Mindesmærker, som vi har Grund til at tro er vore ældste, nemlig Folkeviserne eller — med en korrektere Betegnelse — Balladerne. Dette Faktum kan dog muligvis forklares saaledes, at Balladerne, som i det væsentlige vistnok stammer fra Middelalderen, er blevne paavirkede af Kirkemusiken, som for det meste bevægede sig inden for Molltonarten, idet de dengang mest benyttede Tonarter, de doriske, frygiske og æoliske, mere har Moll- end Dur-Karakteren — den æoliske er oven i Købet en ligefrem nedadgaaende Mollskala. Vore Folkedanse, som i Almindelighed er af yngre Dato, gaar derimod overvejende i Dur.

Paa den anden Side har man dog ogsaa i Almuens Syngemaade ligesom i Konstruktionen af visse Stræengeinstrumenter, særlig den norske „Langelejk", genfundet de irrationelle, ikke helt med de nu hævdvundne Intervaller overensstemmende Skalaer, som ofte fremtræder i et mere primitivt folkeligt Foredrag. L. Riemann siger, at de Afvigelser fra Dur- og Mollskalaen, som bestaar i Mangelen af Indledningstone eller i de med en Fjerdedelstone forhøjede eller sænkede Intervaller Terts, Kvart eller Septime, har i Norden deres Repræ-

[1]) Oversat fra Svensk af Johannes Marer.

sentanter blandt Skandinaver, Danske, Gæler, Irer og Islændere, i Syden blandt Osmanner, Grækere, Bulgarer, Albanesere, Serber, Rumæner, Magyarer, Italienere og Spaniere. Tonerækken paa Langlejk danner en A-Durskala, men med noget for høj Kvart, for lav Sekst og vaklende Septime. Hæffner derimod troede at have fundet den „nordiske Skala“ i en æolisk Tonerække med noget for høj Sekst og Septime. Dette være nu, hvad det være vil, saa meget er vist, at i det mindste Septimen endnu den Dag i Dag gribes meget usikkert hos en Del Bondespillemænd, enten dette nu bør tilskrives et endnu uudviklet harmonisk Gehør eller et bestemtere naturligt Instinkt for en Toneskala, noget afvigende fra dem, der nu har vundet Hævd inden for den europæiske Kunstmusik.

Den nordiske Folkevises Oprindelse har været meget omstridt, om end Striden mere har drejet sig om Tekst og Versemaal end om Melodi. Tidligere mente man, at den nedstammede fra den oldnordiske Digtform, med hvilken den har flere metriske Lighedspunkter; senere er man maaske gaaet for vidt i den modsatte Retning, naar man har nægtet, at den havde nogen som helst Sammenhæng med oldnordisk Poesi. En mæglende Stilling har Danskeren C. A. Rosenberg indtaget, som fremsatte den Hypotese, at Balladen var opstaaet i de nordiske Vikingekolonier i England eller Nordfrankrig. Denne Hypotese modsiges ikke, men støttes snarere af en nyere Gisning af Gaston Paris — der nu ogsaa er tiltraadt af H. Schück — at Balladestrofen skulde være beslægtet med den gammelfranske „carole“, som bestod af to Vers med „Omkvæd“, og ligesom Balladen var Dansevise og havde et lignende Indhold. Det er særlig Balladens Egenskab af Dansevise, som nødsager til at antage, at den er af udenlandsk (keltisk) Oprindelse[1]). Thi „skønt hverken den højtidelige rituelle Dans eller

[1]) Det Bevis for Balladens Uafhængighed af den oldnordiske Verseform, som skulde bestaa deri, at den sidste var „bygget paa Kvantitet, Balladen derimod paa Akcent“, er det rene Nonsens. Intet er saa sikkert, som at Balladen oprindeligt var „bygget paa Kvantitet“, ti den var altid beregnet paa at synges og dens Vers saaledes uadskilleligt forbundne med Musiken, fra hvilken den hentede hele sin Rytmik. Men nu véd jo ethvert musikalsk Menneske, at i Sang faar alle Stavelser en bestemt Varighed, som er langt nøjagtigere og mangfoldigere end i et hvilket som helst reciteret Vers. Den vildledende Mening, at Balladen blot skulde være bygget paa Akcent, er netop opstaaet ved, at de Herrer Metrikere har gjort deres Iagttagelser paa det paa moderne Vis fremsagte Vers i Stedet for paa det sungne, som er det oprindelige.

den livlige Springdans savnedes hos Germanerne, saa synes Runddanse næppe at være forekommet i den ældre germanske Tid, i det mindste nævnes det intet Steds, at man har udført Dans under Afsyngelsen af episke Sange“. I Følge Schück kom Balladen ad to Veje til Sverrig, nemlig dels over England, Island og Norge, dels over Nederlandene, Tyskland og Danmark. Først i det 13de Aarhundrede kom den dertil. Den første sikre Optegnelse af en Balladmelodi foreligger i et Manuskript af *Skaanske Lov* fra omkring Aar 1300.

Ældre Melodier end til Balladerne har man næppe opbevaret. I La Borde's „*Essai*“ findes ganske vist en Melodi (i *F-Dur*) til selve *Vøluspá* i den ældre Edda, men om den er ægte, maa dog betvivles, da der ikke eksisterer nogen Optegnelse fra den Tid. I Almindelighed er man i Sverrig begyndt at optegne Folkemelodier for sent, til at man med nogen Sikkerhed kan vide, hvorledes de har set ud i ældre Tider. Og man kan kun undtagelsesvis slutte sig dertil, naar de samme Melodier forekommer i andre Lande med tidligere Optegnelser; thi hvad Folkeviser angaar, har man gjort den overraskende Opdagelse, at medens Teksten ofte kan være fælles for de forskelligste Lande, saa er Melodierne sjælden fælles, men for det meste hvert Folks særlige Ejendom.

Melodierne til de skandinaviske Viser — siger A. P. Berggreen — er i langt mindre Grad fælles for de nordiske Riger end Teksterne, hvis Tankeindhold Erindringen har fastholdt med større Sikkerhed og Troskab end det i Melodierne liggende Følelsesstof, som lettere saa at sige forflygtiges eller antager Karakter efter den Syngendes Individualitet. I de senere Aarhundreder er Teksterne ogsaa gennem Afskrifter og Aftryk vandret fra et Land til et andet, medens Melodierne, hvis Optegnelse udfordrede en i ældre Tider lidet kendt og senere lidet almindelig Færdighed, kun gik fra Mund til Mund inden for en snævrere Kreds. Derfor synges de samme Viser paa forskellige Melodier ikke blot i de forskellige Lande, men ogsaa inden for forskellige Egne af det samme Land[1]), hvoraf man tør slutte sig til, at Melodien i Almindelighed mere end Teksten bærer Præget af den Nations ejendommelige Karakter, i hvilken den er opstaaet.

[1]) K. Valentin har i sin kundskabsrige Studie over svenske Folkemelodier med Rette paapeget, hvorledes i Sverrig ofte en og samme Tekst i forskellige Provinser synges paa aldeles forskellige Melodier.

Denne Udtalelse af den store Folkemelodisamler Berggreen er upaatvivlelig klassisk og træffende. Et andet Spørgsmaal er det, om man aldeles ubetinget vil give ham Ret, naar han som karakteristisk for de svenske Melodier nævner Ynde og dyb erotisk Følelse, for de danske en strængere Alvor og for de norske en idyllisk Munterhed, blandet med et Drag af Vemod, som gaar gennem hele Nordens Sange.

Snarere kan man holde med ham, naar han siger, at en Sammenligning mellem de skandinaviske Melodier har bestyrket ham i den Tro, at Sprogakcenten ligesom farver et Lands Melodier, eller, om man saa vil, at hvert Sprog har en Slags Melodi, et Tonefald, som genlyder i Folkets Sang. „Det forekommer mig — fortsætter han — at der i mange norske Melodier findes noget uroligt springende, i de svenske noget bølgende, og i de danske noget mere jævnt fremskridende, som svarer til Modulationen af de tre Nationers Taleorgan. Jeg kunde ganske kort udtrykke min Mening saaledes:

/\/\/\/\ norsk,
∿∿∿ svensk,
——— dansk.

Men denne ejendommelige Forskel er langtfra fremtrædende i alle nordiske Melodier. For manges Vedkommende vilde det tværtimod være vanskeligt, ja, maaske umuligt, at bestemme blot efter Tonerne, til hvilket af de tre Lande de hører“.

Saa meget er vist, at vi i vore svenske Folkemelodier, saavel i de ældste, d. v. s. Balladerne, som i de mere lyriske og rimeligvis yngre Viser ejer en Skat, som i musikalsk Skønhed og Inderlighed hører til de bedste i Verden.

Naar Balladen — der vistnok har sat visse Spor i endnu brugelige Danselege — i sit Udspring stammer fra Udlandet, skønt den blev omdannet og nationaliseret paa svensk Grund, er dette vel ogsaa i Almindelighed Tilfældet med de rent instrumentale Dansemelodier.

„Grunden til, at Balladen“ — siger Schück — „længere har holdt sig i sin oprindelige Form i visse Dele af Danmark og paa Færøerne, har vistnok været den, at den dér længere end i Sverrig har været benyttet som Dansevise. Særlig paa Færøerne danser man endnu den Dag i Dag, som man gjorde overalt i Norden i Middelalderen. Hvornaar denne Dans er hørt op i Sverrig, er man

endnu ikke kommen til Klarhed over, men allerede i Slutningen af det 16de Aarhundrede lader det til, at andre, udenlandske Danse — uden Sang — er kommet paa Mode; i Per Brahes Visebog findes flere saadanne. Under sit franske Navn — *branle* — har den gamle svenske Ringdans dog vist holdt sig gennem hele det 17de Aarhundrede."

Det gik med de dengang og senere importerede udenlandske Danse ganske paa samme Maade som med Renæssancens Dragter. Disse bares først af de Fornemme, trængte siden efterhaanden ned til det lavere Folk og existerer delvis endnu den Dag i Dag, mere eller mindre originalt omdannede, under Navn af „Nationaldragter". Den fra Frankrig i det 17de Aarhundrede importerede Menuet var for hundrede Aar siden maaske ligesaa meget Folkedans som Polska'en; i det mindste nævnes den første næsten ligesaa ofte som den sidste i Bellmans Skildringer af Kroballerne i Stockholm. Men heller ikke Polska'en var oprindelig svensk og indførtes fra Polen i Begyndelsen af det 18de Aarhundrede, da den optræder i Tabulaturbøgerne under Navn af polonessa, d. v. s. Polonæse. Valsen kom til Sverrig fra Tyskland i Slutningen af det 18de Aarhundrede (den nævnes aldrig i Bellmans Skrifter, men derimod i Fru Lenngrens), Polkaen indførtes i 1840'erne o. s. v. Alle dansedes først paa de Fornemmes Baller og banede sig derfra Vej til Folkets.

Af Instrumenter omtales i Historien allertidligst Harpe, siden Pibe, Gige, Fedel, Sækkepibe og Nøgleharpe, endnu senere Tromme, Skalmeje, Trompet, Psalterium, Klavikord og Lut, den sidste særlig dyrket af Vasakongerne — der skal allerede have været Orgler i Sverrig i det 12te Aarhundrede. I Særdeleshed synes Nøgleharpe at have været et i Sverrig mer end andetsteds yndet Folkeinstrument. I Tyskland omtales „Schlüsselfiedel" første Gang af Agricola 1529, og til Sverrig skal dette Instrument ifølge K. P. Leffler være kommet henimod Slutningen af samme Aarhundrede, — hertil er imidlertid at bemærke, at blandt de i Häfverö Kirke afbildede musicerende Engle findes der en, som ser ud til at spille paa en Nøgleharpe, men den er mere klodset end den hos Agricola aftegnede og ligner den ikke meget af Udseende. Endnu i det 18de Aarhundrede var Nøgleharpen almindelig ude paa Landet, senere fortrængtes den efterhaanden af Violinen til et Par Distrikter i Upland. De Instrumenter, som i den senere Tid har bidraget mest til at ødelægge Folkemusiken, er Lirekassen og Trækharmonikaen, der importeredes, den første i Begyndelsen, den sidste omkring Midten af det 19de Aarhundrede.

Ved Siden af den folkelige Ballade herskede i Middelalderen den mere lærde Kirkemusik, som naturligvis var kommen fra Udlandet sammen med Kristendommen, skønt opbevarede Sequenzer

til svenske Helgener, som f. Eks. Birgitta og Erik den hellige, netop tyder paa en indenlandsk Produktion. Sang hørte til Klosterskolens vigtigere Fag, og da Protestantismen fordrev Korpræsterne, klagede Laurentius Petri over Salmesangens Forfald. Alligevel dyrkede man ogsaa efter Reformationen Skolesangen langt alvorligere og ihærdigere, end man nu for Tiden i Almindelighed forestiller sig. I Stockholms Borgerskole hørte det i det 16de Aarhundrede til Dagsordenen, at Eleverne øvedes en Time i Sang baade *„choralis et figurativa“*. Om Søndagene maatte de synge i Kirken, ligeledes blev der sunget under den saakaldte „Sognegang“ og ved Begravelser. Aar 1638 deltog Borgerskolen i 304 Ligbegængelser. Paa den Tid ejede Skolen flere Instrumenter, saasom Basuner, Dulcian, Kornetter, Diskant- og Tenorfedel, og noget senere omtales et Musikbibliotek af Cantiones, Motetti, Psalmi, Symphoni m. m.

Af et i Arkivet i Bjuråkers Kirke i Helsingland fundet værdifuldt Haandskrift fra 1540'erne fremgaar det, at denne svenske Kirke tidligere end nogen anden luteransk Landsbykirke har ejet en særlig righoldig Samling Korsange, der er oversatte paa Svensk og bearbejdede efter gamle middelalderlige gregorianske Sangværker.

Tonekunsten hos Vasakongen beskrives af Schück paa følgende Maade:

Skarer af omrejsende Musikanter drog i det 16de og 17de Aarhundrede fra Hof til Hof, medførende deres Hjemlands mest yndede Sange og Musikstykker. I Almindelighed lader det til, som om de har været ret søgte, og Renæssancetidens pragtelskende Fyrster synes at have sat en Ære i at kunne præsentere et stort og kunstnerisk uddannet Kapel. Allerede 1526 havde Gustav Vasa mindst tre Spillemænd i sit Sold, og i 1540'erne var det naaet op til et Antal af seksten. At i det mindste en Del af disse har været Udlændinge, fremgaar af de Klager, som 1552 hævede sig mod „nogle af Kongens kalvinistiske Spillemænd“, der havde „skamferet alle Malerier paa Kristi Legemes Lignelser i hele Vadstena Kloster“. Ved Gustav Vasas Hof fandtes sikkert ingen Sinekurer, og Spillemændene laa vistnok ikke ledige. „Hver Dag — beretter Per Brahe — var der efter Middag berammet en Time, hvor alle Hofmænd skulde komme op paa Dansesalen. Dér kom da ogsaa Hovmesterinden med Damerne, og Kongens Spillemænd spillede op til Dans for dem. Musik — fortsætter Meddeleren — havde Kongen stor Lyst til at høre saavel Sang som gode og lystige Instrumenter;

og han havde ikke alene god Forstand paa at bedømme det, men var ogsaa selv en Kunstner, baade hvad Spil og Sang angik. Blandt alle Instrumenter ansaa han Luten for det lifligste, og der gik ikke en Aften, hvor han var alene, uden at han jo øvede sig derpaa.“ Denne Kærlighed til Musik gik i Arv til hans Børn. Hans Datter Elisabeth skildres af den franske Minister Dantzai som mer end almindelig musikalsk begavet, og hans Søn Erik var, saaledes som dennes endnu opbevarede Nodeskrift bevidner, helt hjemme i Musikteorien. En Kronikør, der synes at basere sin Skildring paa ældre Samtidiges personlige Erfaring, beretter om den senere saa ulykkelige Konge: Hans Majestæt tilbragte ofte sine Aftener med Musik og Sang i nogle faa Menneskers Nærværelse, nogle Herrer og Damer, som ogsaa yndede denne Tidsfordriv. Dette har Hr. Erik Sparre berettet; Hr. Erik Sparre var som Kongens Smaasvend inde paa Salen paa den Tid. Han sagde ogsaa, at Kongen selv sang smukt og komponerede det, som undertiden spilledes. Smukke Sommeraftener kunde Hans Majestæt paa et Fartøj ude paa Mälaren forlyste sig i andres Selskab med Musik, da han elskede ømt Hjærtelag.“ Den Katalog, som i 1568 optoges over hans Bogsamling, indeholder ikke mindre end 22 Bind Musik- og Sangnoder, og hans Kapel var saaledes, som det anstod sig en af Renæssancens unge ødsle Fyrster. Det bestod af ikke mindre end tre Sangere, seks italienske Violinister og sexten andre Spillemænd, ja, stundom af endnu flere Personer. Ogsaa hans Brødre delte denne Tilbøjelighed. Johan den tredje, en ivrig Musikven, underholdt et Kapel paa omtrent tyve Spillemænd, og blandt de Bøger, han benyttede i sit Fængselsliv paa Gripsholm, anføres ogsaa „en Lutbog og en Hoben Diskantbøger“. Endogsaa den barske Karl IX spillede selv baade Lut og Violin og skal desuden have underholdt et ikke ubetydeligt Kapel. Saaledes fik f. Eks. et Selskab engelske „Trompetere og Spillemænd“ for længere Tid Ansættelse i hans Tjeneste. Gustav Adolfs Kapel var større end de tidligere Kongers. Det bestod af omkring tredive Personer, saavel Svenske som Udlændinge og kostede 1629 over 12,000 Daler.

Hvad Skildringen af det 17de Aarhundrede angaar, følger jeg hovedsagelig Tobias Norlind, som for dette Tidsrums Vedkommende har gjort selvstændige Arkivundersøgelser.

De Mænd, som før havde haft Lejlighed til at studere i de større Kulturcentrer, havde anvendt deres Ævner i Kirkens Tjeneste.

Med Trediveaarskrigen skulde det blive anderledes; Sverrig kom nu i direkte Forbindelse med Kulturcentrerne. Langvarigt Ophold i Felten havde gjort Sindet mere verdsligt; Kirken mistede sin Magt, den tyngende religiøse Alvor maatte vige for Verdensglæden. Paa Felttogene havde de højere Klasser erhvervet sig store Rigdomme og vendte efter Krigens Slutning atter hjem for at leve som store Herrer.

Med megen Bekostning og utrolig Ødselhed anvendtes Penge til det kongelige Huses og den højere Adels Fornøjelser og Festligheder. En Mængde Udlændinge strømmede ind i Landet og blev der i længere eller kortere Tid. Særdeles stærkt var de tyske og hollandske Elementer repræsenterede. Der maa paa denne Tid have været mange nederlandske og tyske Komponister i Stockholm. Man finder ikke alene i svenske Musikbøger talrige nederlandske, tyske og engelske Komponistnavne, men ogsaa i disses Værker hyppigt forekommende Titler paa Kompositioner som f. Ex. „*Marche pour la Reyne de Suède*“, „*Gavotte la Reyne*“, „*Schwedentanz*“ o. s. v., hvilket vidner om nær Forbindelse med Sverrig.

Befrugtende for Musikudviklingen var ogsaa de store Samlinger af Musikværker, som nu dannedes: først og fremmest Værker fra det sextende Aarhundrede, som bragtes hjem fra tyske Biblioteker, og endvidere Værker fra det syttende Aarhundrede, der blev samlede. Størst Fortjeneste af disse Samlingers Tilblivelse tilkommer Gustaf Dyben og Marcus Meibom.

Det kongelige Hof i Sverrig udmærkede sig som sagt ved Rigdom og Pragtsyge, der særlig viste sig ved de store Hoffester, ved hvilke der enten præsenteredes Balletter efter fransk Mønster eller Parader og Processioner, der sædvanligvis sluttede med Turnering. Under disse Festligheder traadte rigtignok det musikalske Element sædvanligvis i Baggrunden, men gennem endnu eksisterende Tekstbøger faar vi Forklaring paa adskilligt vedrørende den Tids Musikforhold, som med den Fattigdom paa Materiale, der ellers hersker, er ganske vigtigt.

Skuespillertrupperne, som udførte disse Værker, kom i Reglen fra Tyskland og Holland, én Gang, Aar 1654, endogsaa fra Italien. Medens saaledes hovedsagelig hollandsk-tysk Indflydelse havde indvirket paa Udviklingen af den svenske Musik, begyndte senere hen ogsaa fransk Indflydelse at gøre sig gældende. Man besluttede straks efter

Karl XI's Død at indforskrive et fransk Teaterselskab til Stockholm.

Gentagne Gange gjordes der Forsøg paa at anvende egne svenske Kræfter. Af større Betydning er det, at svenske Studenter i Upsala 1688 dannede et Skuespillerselskab. Efter at Studenterne først havde opført nogle mindre Værker dér, fik de fire Aar efter Tilladelse til ogsaa at spille i Stockholm. De Værker, som de opførte, var alle egne Bearbejdelser af franske Originaler. En saadan, *„Orpheus og Eurydice“*, har i musikalsk Henseende sin Betydning derved, at det staar den ældre Opera og Pastorale nær. Selv om det ikke er nogen Opera, spiller Musiken dog en fremtrædende Rolle.

Karl XII's Krige gjorde snart en Ende paa alle Hoffesterne. Det kongelige Kapel anvendtes til mindre, musikalske Arrangementer.

Vender vi os fra Hoffesternes i flere Henseender mindre kunstneriske Musik til de rent musikalske Værker, saa finder vi her et betydeligt Fremskridt hen imod virkelig kunstnerisk Dygtighed. De Musikere, som i hele det 17de Aarhundrede spillede Hovedrollen i Sverrig, hører alle til Familien Dyben. Denne har i den nævnte Tid skabt den svenske Musik og holdt den oppe.

En Anders Dyben († 1662) kom 1624 fra Tyskland til Sverrig, hvor han blev Hoforganist og kongelig Kapelmester og gjorde sig bekendt ved en Komposition, *„Pugna triumphalis“*, i Anledning af Gustav Adolfs Død.

Mere berømt end han er hans Søn Gustav Dyben. Aar 1647 er han Hofmusiker i Stockholm. Efter sin Faders Død fik han Pladsen som Hofkapelmester og blev samtidig Organist ved den tyske Kirke. Han døde 1690. Hans Betydning i Musikhistorien er dobbelt: som Komponist er han bleven den egenlige Skaber af den svenske Musik, og endvidere har han ved at optegne Kompositioner af sin Tids største Mestre erhvervet sig udmærkede Fortjenester af hele Musikhistorien. Gustav Dyben har gjort flere Studierejser til Tyskland og staaet i livlig Forbindelse med de berømteste Musikere. Han kom allerede tidlig i en god Skole, idet han i sin Ungdom kunde studere de store udenlandske Organister.

Gustav Dyben har haft en særlig Betydning for Sangens Vedkommende, eftersom han derigennem indvirkede paa større Kredse. Fremfor alt er de af ham komponerede Sange af Sam. Columbus bekendte i Sverrig, og det er netop Dybens Musik, der har gjort disse Sange af den svenske lyriske Digter fra det syttende Aarhundrede saa bekendte.

Befordring af Kunst og Literatur er i Sverrig paa den Tid sjældnere udgaaet fra Hoffet. Ganske vist var Dronning Kristina musikalsk anlagt og har bidraget til Musikens Fremme, men hendes i alle Henseender lunefulde Optræden har snarere skadet end gavnet

Udviklingen. Vi har allerede før talt om Meibom, som af Kristina indkaldtes til Sverrig. Hans Studier over den græske Musik har til en Begyndelse interesseret Dronningen. Men da hun, som gerne drev Gæk med de Lærde, senere hen tvang Granskeren, som absolut ikke kunde synge, til over for et stort Publikum at foredrage en græsk Sang, forlod han kort efter Sverrig.

Karl Gustav var for meget ude paa Krigstog til at kunne befordre de fredelige Kunster. Karl XI var for lidet dannet til at forstaa sig paa Kunst og havde mere Interesse for Hærens Organisation. Feltmusikanterne erholdt adskillige Fordele, medens Musiken forøvrigt næsten slet ikke dyrkedes. Med alt dette overensstemmer Matthesons Ytring i hans „*Grundlage einer Ehrenpforte*“, naar han siger: „Sverrig var og er ikke det rette Land for Musik. Ved Opførelsen af min Serenata ved den i Stockholm opdragne, nylig afdøde højsalige Hertug af Holstens Hof, sagde Hertugen allernaadigst til mig, at de aldrig før havde vidst, hvad en Kapelmester vilde sige, for i Sverrig hører man aldrig andet end Krigsmusik.“

Efter Gustav Dybens Død blev hans Søn Gustav Kapelmester, og 1698 dennes Broder Anders († 1738).

Paa hans Tid gik Sverrig ganske i Frankrigs Fodspor. De tidligere grove Sæder, som kendetegner Tiden efter Trediveaarskrigen, da den krigerske daadlystne Aand havde grebet alle, var lidt efter lidt forsvunden i de sidste Aartier af det 17de Aarhundrede og en finere, mere afmaalt Hoftone traadt i dens Sted. „*Homme de guerre*“ er bleven forvandlet til „*homme de la cour*“. Musiken er ikke længer bunden til nogle bestemte Kredse, men er blevet en Modesag. Alle vil dyrke Musik. Det kongelige Hof gik i Spidsen, og de adelige Damer spillede alle som én Klaver.

Til den gamle Salmebog fra Aar 1695 ordnedes Koralerne af Professorerne Olaf Rudbeck og Harald Vallerius. I Upsala dannedes et „*collegium musicum*“ under Professor Burman, og der skreves flere musikalske Afhandlinger paa Latin.

I det 18de Aarhundrede træffer vi først Johan Helmich Roman (1694—1758), som er bleven kaldet „den svenske Musiks Fader“, men nu vist maa overlade denne Hæderstitel til Gustav Dyben. Han blev Hofkapelmester 1727, var vidtberejst, fremragende Orkesterdirigent, Virtuos, Komponist af aandelige Sangværker, Orkester- og Kammermusik og var i sin Tid meget berømt. Mest kendt i Udlandet blev Johan Agrell (1700—67), som af Maximilian af Hessen kaldtes til Kammermusikus i Kassel og senere blev Kapelmester i Nürnberg. Denne er af Betydning ogsaa for Musikhistorien i Almindelighed, da han efter al Sandsynlighed er den første, i hvis Instrumentalkompositioner den saakaldte

Sonateform foreligger fuldt uddannet i sine Grundtræk (se hans sex „*Sinfonie quattro*“, der findes i det musikalske Akademi i Stockholm, og som ifølge C. F. Pohl er komponeret 1725).

Under Frederik I opstod Virtuosvæsenet; der arrangeredes offentlige Koncerter i Ridderhuset, og to franske Operaselskaber spillede i „Boldthuset“. Adolf Frederik indkaldte en italiensk Operatrup, anført af Uttini (1723—95), som siden fik det Hverv at komponere Musik til „*Thetis og Pelée*“„, hvormed det af Gustav III stiftede Kgl. Svenske Operateater indviedes 1773. De indkaldte Tyskere Naumann (1741—1801), Kraus (1756—92), Vogler (1749—1814) og Hæffner (1759—1833) dirigerede og komponerede for dette Teater, som fik sin egen Bygning 1782, der indviedes med Naumanns „*Cora og Alonzo*“. En endnu mere straalende Opførelse blev Naumanns „*Gustav Vasa*“ til Del, som længe er bleven betragtet som en svensk Nationalopera, skønt den er komponeret i italiensk Stil af en Tysker. Kraus skrev ogsaa Symfonier og Kantater, Hæffner skabte Studentersangen i Upsala og ordnede Koralerne til Wallins Salmebog fra 1819. Den franske Stil, som ved Siden af den italienske begyndte at gøre sig gældende i den store Opera, fremtraadte endnu mere i Divertissementer. Instrumentalmusiken var derimod tysk. Det *Musikalske Akademi* stiftedes 1771, men var til en Begyndelse mindre en Læreanstalt end et Koncertlokale og naaede først sin Blomstring under Hertugen af Østergøtlands Præsidium i 1860'erne.

Indenfor Operaen har en egentlig svensk Produktion haft Vanskelighed ved at trænge sig frem. Den store Opera er nemlig aldrig i Sverrig opvoxet af national Jordbund. Den opstod paa et Magtbud af Gustav III, som derved troede at kunne befordre Udviklingen af det svenske Sprog, en Illusion, som egentlig gav et modsat Resultat, idet Operasvensk snarere er blevet et Sprog i Sproget.

I eksekutiv Henseende medførte Operaens Stiftelse ganske vist en Fordel, for saa vidt som Operaen blev en Planteskole og et Virkefelt for de mange usædvanlige Sangstemmer, paa hvilke Sverrig altid har været saa rigt. Blandt disse straalede til forskellige Tider Sangerne Stenborg, Karsten, Du Puy, Sällström, Günther, Strandberg, Arnoldson, Arlberg, Willman, Sangerinderne Olin, Stading, Frösslind, Widerberg, Michaeli, Stenhammar, Hebbe, Grabow o. fl. Europæisk Berømmelse vandt Jenny Lind, Kristina Nilsson, senere Sigrid Arnoldson og Ellen Gulbranson. For Tiden regnes til vor Operas mere fremragende Kræfter Ødmann, Lundqvist, Forsell, Elmblad samt Fruerne Østberg og Jungstedt.

Repertoiret paa vor Opera var en lang Tid saa godt som udelukkende udenlandsk. Mozarts og Webers Mesterværker blev snart populære. Ellers var næsten alt, hvad der spilledes, fransk og italiensk, og først i de sidste Decennier har man opført Wagner. Nu gives ogsaa med Held Repriser af Beethoven og Gluck. Til Stockholmerpublikumets Yndlingskomponister hører Auber, Gounod, Thomas, Bizet, Rossini, Donizetti, Verdi og de nye italienske „Verister“.

Førend vi gaar ind paa den indenlandske Operaproduktion, maa vi omtale den store nationale Bevægelse i Begyndelsen af det nittende Aarhundrede.

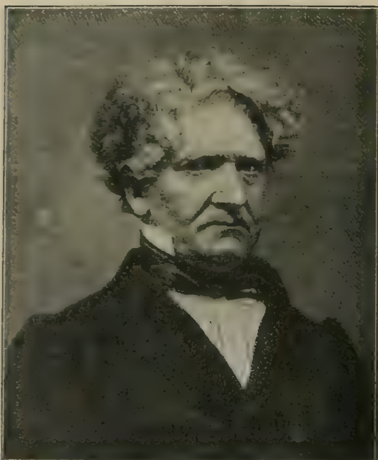


Fig. 263. Adolf Fredrik Lindblad.

Saaledes som Tilfældet har været i flere Lande, har ogsaa i Sverrig Opblomstringen af en egentlig national Tonekunst været knyttet til Genopvækkelsen af Landets Fortidsminder i Sang og Sagn. Visesangen dyrkedes hos Svenskerne allerede i det attende Aarhundrede, ja, dette var oven i Købet Guldalderen for Visen i dens enkleste Form og specielt som Selskabssang. Men den havde dengang i musikalsk Henseende som oftest intet svensk Præg, men enten et tysk, som hos Åhlstrøm (1756—1835) eller et fransk som i de allerfleste Melodier, som Sverrigs store Nationaldigter Bellman laante til sine Digte.

Først i det nittende Aarhundrede udgaves de ældre Skatte af svenske Folkeviser af Geijer, Afzelius, Arvidsson, Dybeck m. fl., og samtidig begyndte ogsaa en rig Romancekomposition at fremspire. Den hjemlige Folketone ansloges allerede til en vis Grad af Nordblom (1788—1848), tydeligere af Geijer, Adolf Lindblad og fremfor alt af Aug. Söderman.

Erik Gustav Geijer (1783—1847), Sverrigs største Historieskriver, var ogsaa Filosof, Digter og Musiker. I hans større Instrumentalkompositioner røber der sig en Brist paa mere artistiske Studier, men i Visen og Mandskvartetten, som i Sverrig ofte er dyrket med Held af Dilettanter, fordrer man ikke større Kunstuddannelse, og Dilettantismen giver ikke sjældent det hele et velgørende Pust af Naturlighed og umiddelbar Friskhed.

Adolf Frederik Lindblad (1801—78) studerede Musik hos Hæffner i Upsala og Zelter i Berlin (Mendelssohn var hans Studiekammerat, ikke hans Lærer, saaledes som der ofte siges), samt forestod en Musikskole i Stockholm. Han komponerede forskellig Instrumentalmusik og den komiske Opera „*Frondørerne*“, der sammen med Berwalds „*Estrella di Soria*“ gjorde Tjeneste som Indvielsesprogram ved det nuværende Operahus' Aabning i Stockholm den 19. Septbr. 1898. Men sin egentlige Betydning har han som Romancekomponist, i hvilken Henseende han hører til Sverrigs

største og frugtbareste og er bleven hædret med Tilnavnet „Sverrigs Schubert“. En Godtkøbsudgave af hans „Sange og Viser“ indeholder 215 Numre, hvortil kommer Korstykker (*„Drømmerne“* og *„Vinteraften“*). Med faa Midler mægtede han at udnytte en Mangfoldighed af Stemninger og Karakterer.

Johan August Söderman (1832—76), Elev af Richter og Rietz i Leipzig, blev i Stockholm Kapelmester ved *Mindre teatern* og Korsyngemester ved den kgl. Opera. Han var i Begyndelsen paavirket af den franske *Opéra comique*, siden af Schumann og Grieg, ogsaa noget af Wagner, men blev dog særlig i sin Harmonisering ved med at være saa selvstændig, at han blev holdt for Sverrigs originaleste Tonedigter. Han gjorde flere Udkast til større Operaer, men fik dem aldrig udarbejdede, hvorimod han i *Den ondes Prøvestykke* skænkede de Svenske deres fineste Operette og i Musiken til *Fiesco*, *Jomfruen fra Orléans*, *Richard III*, *Bryllupet paa Ulfåsa*, *Marsk Stigs Døtre*, *Per Gynt* m. m. deres ypperste Skuespilmusik. Højest naaede han i sine Ballader med Orkester *Tannhaüser*, *Mølleruinen*, *Valfarten til Kevlaar*, *Hjertesorg* og *Den sorte Ridder*, der vistnok staar uovertrufne i noget andet Lands Literatur, hvorhos hans Viser og Korværker regnes blandt de bedste i Sverrig. Fremhæves maa en ejendommelig *Katolsk Messe* samt for Mandskvartet den almen bekendte Cyklus *Et Bondebryllup*.

Jakob Axel Josephson (1818—80) indtager ligeledes en Rang blandt Landets mest fremragende Komponister af Romancer og Mandskvartetter, Han blev *Director musices* i Upsala og Domorganist sammesteds. Større Korværker af ham er *Isbrud*, *Korsfarerne*, *Arion* m. fl. Han virkede ufortrødent for at hæve Musiken i Upsala.


Fig. 264. Aug. Söderman.

Emil Sjögren (f. 1853) anses for Sverrigs mest udmærkede nutidige Romancekomponist. Han er Organist i Johannes' nye Kirke i Stockholm og har komponeret en Kantate til Indvielsen af denne. Flere Violinsonater af ham har vakt Opmærksomhed i Udlandet. Hans mest pittoreske Klaverstykker og Sange er med Held bleven instrumenterede for


Fig. 265. Emil Sjögren.

Orkester af Tor Aulin. Selv har han instrumenteret sit *Bakkanal*, et Festspil m. m.

Romancer er forøvrigt blevet komponeret af saa godt som alle de Komponister, vi i det følgende møder paa andre Omraader.

Svenskheden i de mest nationale Romancer ytrer sig mindre i en direkte Efterligning af Folkevisen end i visse svenske Karakteregenskaber, en tryg, noget bly, men inderlig Følelse, ofte parret med Humor. I det Ydre udmærker de sig ved klar, melodisk Linieplastik i Forbindelse med en enkel, stundom straalende harmonisk Kolorit.

De samme Egenskaber præger den firstemmige Art af Romancer eller Kvartetter for Mandsstemmer. Ogsaa denne har til Trods for en stærk Paavirkning fra Tyskland bibeholdt en egen svensk Farve. Gunnar Wennerberg (1817—1901) kan siges at repræsentere den nordsvenske Types større Kraft, Otto Lindblad (1809—64) den sydsvenske Types større Blidhed.

Mangesidigheden af Wennerbergs Begavelse ses bedst af hans Livsbane, idet han blev Docent, Lektor, Statsraad, Amtmand, Rigsdagsmand samt en af de atten i det Svenske Akademi. Som Musiker er han væsentlig Dilettant og Autodidakt, hvilket ikke har indvirket ganske fordelagtigt paa hans større Kompositionsforsøg i aandelig Stil (*Jesu Fødsel*, *Jesu Domfældelse*, *Stabat mater*), men som derimod snarere har været til Held for den frie Flugt i hans Duetter og Kvartetter. Han, der ved sin Død var Nestoren i Sverrigs Tonekunst, var i sin Ungdom den troværdigste Ungdomsskildrer og tegnede i Duetcyklus'en *Gluntarne* mesterligt det daværende Studenterliv i Upsala.

Otto Lindblad (ikke i Familie med Adolf Lindblad) kom paa Samfundsstigen ikke højere end til en Stilling som Organist og Klokker i Mellby Sogn i Skaane. Han var Stifter af Lunds Studentersangforening og skrev for denne sine berømte Kvartetter, hvoraf en Del endnu hører til det faste Repertoire i alle Foreninger for Mandssang. Hans *Ur svenska hjärtans djup* synges altid, naar Kon-

gen skal hyldes, og har fortrængt den ældre Sang til Kongen *Bevare Gud vår kung* (samme Melodi som *God save the King* og *Heil dir im Siegerkranz*). Nogen anerkendt „Folkesang“ (rettet til Fædrelandet, ikke til Kongen) ejer Sverrig derimod ikke, men som saadan plejer man at anvende for Kor Josephsons *Vårt land* og for Solo en Folkemelodi til Ordene *Du gamla, du friska, du fjällhöga nord.*



Fig. 266. G. Wennerberg.

Populære Kvartetter skreves ogsaa af Crusell (1775—1838, berømt Klarinettvirtuos), Kapfelmann (1790—1851), Tullberg (1796—1853), Uddén (1799—1868), Musikalske Akademis Sekretær J. P. Cronhamn (1803—75), Violinisten og Koncertmesteren Randel (1806—64), Laurin (1813—53), Frieberg (f. 1822), Prins Gustav, Oskar I's Søn (1827—52), m. fl.

Blandt dem, der har skabt større Korværker, maa foruden de allerede omtalte anføres følgende: Oratorierne af Frigel (1750—1812) opføres ikke videre, derimod fremdrages undertiden et aandeligt Værk af Dilettanterne Gille (1814—80) og P. U. Stenhammar (1829—75). Katolske Messer skreves af Czapek (f. 1825) og J. A. Ahlström (f. 1833).

August Körling (f. 1842) blev Organist og Musiklærer i Ystad, hvor han, bistaaet af den dygtige Bassanger Salomon Smith, har virket for Musiklivets Fremme. Gennem sine Viser og Mandskvartetter samt store Korstykker (*Håtunalegen*, *Sten Sture*) har han vundet stor Popularitet.

Vilhelm Svedbom (f. 1843), Sekretær og Direktør i Musikalske Akademi, skrev ogsaa forskellige Sangkompositioner og større Værker, blandt hvilke *I Rosengaarden* oftest er bleven sunget.

Ivar Hedenblad (f. 1851) har som *Director musices* og Leder af Studentersangen i Upsala komponeret nogle meget ofte sungne



Fig. 267. Ivar Hallström.

Kvartetter m. m. samt af større Værker *Nøkken*, *Paa Knæ* og Upsala Universitetets Jubelfestkantate.

Erik Åkerberg (f. 1860), Dirigent for det filharmoniske Selskab og Bellmanskoret i Stockholm, har komponeret for Orkester, Violin, Piano og Sang; deriblandt større Stykker som f. Eks. *Prinsessen og Svenden*, *Tornerose* m. fl.

Den store „gennemkomponerede Opera" er, som allerede før bemærket, ikke dyrket meget af svenske Komponister. Fra det 19de Aarhundredes første Halvdel findes der intet nævneværdigt at anføre i saa Henseende. Franz Berwalds musikalsk, om ikke dramatisk interessante *Estrella di Soria* gaves først i 60'erne, skønt den var komponeret tidligere.

Først med Ivar Hallström (1826—1901) begyndte en noget livligere Produktion, og tillige indføres Folketonen i Operaen (*Den Bjergtagne*, *Vikingerne*, *Neaga*), hvorfor man har kaldt ham den svenske Nationaloperas egentlige Skaber, et Tilnavn, som dog ikke er fuldt korrekt, naar man tager i Betragtning, at hans Stil helt og holdent er fransk med Meyerbeer og Gounod som Forbilleder. Mere vellykket er Hallström i sine Viser og Sangspil (*Møllerulven*, *Per Svinehyrde* m. fl.). Han har ogsaa skrevet flere Kantater.

P. A. Ölander (1824—86) forsøgte sig med Operaen *Blenda* efter Hallstrøms Mønster; men ogsaa han havde mere Held med sig i det mere fordringsløse Sangspil (*Mester Placide*); skrev ogsaa aandelig og Symfoni-Musik.



Fig. 268. Andreas Hallén.

Da Hallström optraadte, havde Meyerbeers Indflydelse allerede næsten tabt sig, og de følgende Operakomponister valgte ikke denne, men Richard Wagner til Forbillede. Saaledes Hallén i *Harald Viking*, Stenhammar i *Tirfing*, Peterson-Berger i *Sveagalder*. Hvorvidt disse Eksperimenter med „Musikdramaets“ Form for nationale Æmner kan faa nogen varigere Livskraft, er det endnu for tidligt at dømme om. Blot saa meget kan siges, at der i det mindste hidtil ikke paa det musikdramatiske Omraade er fremkommet noget, der paa én Gang er saa svensk og karakteristisk som Södermanns Musik til Skuespil, og hermed synes der at være givet et Vink om, hvilken Art af scenisk Musik der maaske bedst egner sig for det svenske Temperament, — i Forbigaaende kan der her mindes om, at den mest nationale blandt norske Komponister, Edvard Grieg, ikke heller har skrevet nogen Opera eller noget Musikdrama, men derimod Skuespilmusik.

Andreas Hallén (f. 1846) forhenværende Kapelmester ved Operaen og Stifter af det filharmoniske Selskab i Stockholm, har i sine Operaer (*Heksefælden*, *Valdemarskatten*) mere og mere fjærnet sig fra Wagnerismen og søgt et Kompromis mellem denne og ældre Former. Den Genre, hvori han har været heldigst, er Programsymfonien (*Sten Sture*, *Gustav Vasas Saga*, *Dødens Ø*) og Ballader med Orkesterledsagelse (*Skovtrolden*, *Styrbjørn Starke*).

Vilhelm Stenhammar (f. 1871), Operakapelmester, vakte Opsigt med en Klaverkoncert og har siden komponeret større og mindre Vokalværker, Orkester- og Kammermusik samt det i Tyskland opførte Musikdrama *Gildet paa Solhaug* (ogsaa Halléns *Harald Viking* samt flere Operaer af Hallström er opførte i Udlandet). Han hører til Sverrigs fremragende Pianister og har som saadan optraadt i Berlin.

Vilhelm Peterson-Berger (f. 1867) har komponeret meget sungne Romancer og Mandskvartetter, desuden Stykker for Klaver, Violin m. m., Sangspillet *Lykken* og Musikdramaet *Ran*.

Talrigere end paa den store Operas Omraade er Forsøgene inden for den komiske Opera, Sangspillet og Vaudevillen. Her har særlig en Del ikke svenskfødte Komponister virket, saaledes Du Puy (1771—1822), Foroni (1825—58), Brendler (1800—31), Pacius (1809—91), Saloman (1816—99), Berens (1826—80), Henneberg (f. 1853). Af svenskfødte maa nævnes Struve (1767—1826), Dannström (1812—97), v. Heland (f. 1843), Kjellander (f. 1859),

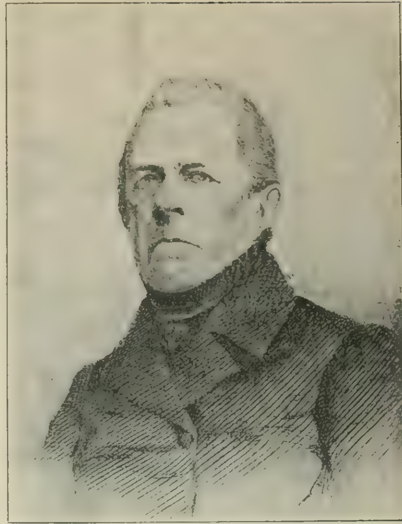


Fig. 269. Wilhelm Stenhammar.

Ahlström (1805—57), Lewerth (1818—88), Nordqvist (f. 1840), Jacobsson (f. 1835), Berens (f. 1862) m. fl., der er nævnte før eller vil blive nævnte i det følgende.

Du Puy, som ogsaa inden for den danske Musikhistorie har erhvervet sig et Navn, virkede fremfor alt som genial Operasanger og Kapelmester. Foroni skildres ligeledes som en af vore mest udmærkede Dirigenter; hans underholdende Operette *Advokat Pathelin* opføres endnu med Held. Brendler vakte Opsigt med sit Deklamatorium *Spastaras Død*, men fik ikke fuldført sin Opera *Ryno*, der gaves efter hans Død, fuldført af Kong Oskar I, der ogsaa paa andre Omraader optraadte som Komponist. Pacius tilhører egentlig den finske Kunst, men virkede en Tid i Sverrig, hvor Sangspillet *Kong Karls Jagt* og fremfor alt nogle Viser og Mandskvartetter blev populære. Siegfried Saloman bosatte sig i Sverrig efter sin Hustrus, Sangerinden Henriette Nissens Død og fik her nogle Operaer opført, blandt hvilke *Diamantkorset* gjorde Lykke.

Richard Henneberg, nu Hofkapelmester, skrev Operaen *Dronningens Valfart*, endvidere Balletter og Instrumentalmusik. Herman Berens, Fader og Søn, har skrevet komiske Operaer, den første ogsaa Instrumentalstykker af forskellig Art. J. N. Ahlström var en flittig Vaudevillekomponist og Udgiver af Folkeviser. Isidor Dannström, først Operasanger, siden Sanglærer og Musikinstrumenthandler, var i sin Tid meget populær for sine Viser i ældre enklere Stil og skrev senere mest Sangpolskaer. Conrad Nordqvist, virksom Hofkapelmester og en Tid Operaens Direktør paa egen Risiko, skrev en populær Sørgemarsch over Karl XV m. m. og instrumenterede adskilligt for Scenen, bl. a. en Del af Hallströms Stykker. John Jacobsson har mest komponeret Salonmusik, Bjørn Halldén Varietékupletter m. m. Den danskfødte Preben Nodermann (f. 1867) skrev Operaen *Kong Magnus*, men er mere bekendt som Komponist af Børnesange.


Fig. 270. Franz Berwald.

Noget mere livlig end paa Operaens Omraade har den svenske Produktion været paa Instrumentalmusikens. Strygekvartetter skreves allerede i det 18de Aarhundrede af Wikmansson (1753—1800). De berømteste Symfonikere blev Franz Berwald (1796—1868) og Norman (1831—85). Symfonier i klassisk Stil skreves af Rubenson (1826—1901), Dente (f. 1838), Byström (f. 1821) samt med noget mere moderne Tendens af Andersen (f. 1845) og Alfvén (f. 1872). Programsymfonien er hovedsagelig bleven dyrket af Hallén. For Violin komponerede Aulin (f. 1866), Beckman (f. 1866), Valentin (f. 1853), Liljefors (f. 1871) og flere af de før nævnte, for Orgel G. Mankell (1812—80), Heintze (1849—95), G. Hägg (f. 1867), for Klaver de fleste nu og før nævnte samt J. A. Hägg (f. 1850), Lundberg (f. 1863), Brinck (f. 1858), R. Andersson (f. 1851), J. Lindegren (f. 1842), Rendahl (f. 1848) o. s. v.

Vi har allerede omtalt Franz Berwald som Komponist til *Estrella di Soria.* Hans egentlige Storhed ligger i Instrumentalmusiken, selv om han ogsaa har komponeret meget omtalte Kantater (*Gustav Adolf ved Lützen* m. fl.). Hans *Erindring om de norske Fjælde* er vel blandt de første Orkesterværker, som har optaget nordisk Folketone, og hans *Elverleg* er for den Tid forbavsende moderne i Instrumentationen. Endnu mere individuel er han i sine Symfonier (først og fremmest den i *G-Moll*) og sin Kammermusik med eller uden Klaver, hvor en selvstændig Fantasi forener sig med en Beherskelse af Formen, som næsten er ufattelig, eftersom man ikke ved noget om, at han har lært af nogen, undtagen Violinspil af Du Puy. Han virkede paa forskellige Omraader, snart var han ansat i Hofkapellet, snart oprettede han et ortopædisk Institut i Berlin, snart forestod han Sandø Glasværk, og tilsidst blev han Konservatorielærer i Stockholm.

I Modsætning til Berwald gennemgik Ludvig Norman en stræng musikalsk Skole og uddannedes til Pianist og Komponist, først under A. F. Lindblad og van Boom i Stockholm, siden ved Leipzigs Konservatorium. Han hører til de mærkeligere Repræsentanter for den blandede Schumannske og Mendelssohnske Retning og skrev formfuldendte Symfonier, Kammermusik, Klaverstykker, Skuespilmusik (*Antonius og Kleopatra*) m. m., men blev mere paaskønnet for sine Solosange og Korværker (*Rosa rorans bonitatem*, *Humleplukningen*, *Det guddommelige Lys*). N. blev Konservatorielærer og Hofkapelmester i Stockholm, hvor han stiftede det nye harmoniske Selskab og dets Fortsættelse Musikforeningen.

Albert Rubenson, Elev af Hauptmann, David og Gade, blev Direktør for Konservatoriet i Stockholm, i hvis Bestyrelse han tilsidst ganske gik op; han skrev i sine yngre Dage en Del formfine Kompositioner nærmest med Gade som Forbillede, som f. Eks. Symfoni- og Kammermusik, Sange, ogsaa Sangspil (*En Nat imellem Fjældene*, *Halte Hulda*).

Josef Dente, Hofkapelmester og Konservatorielærer, komponerede Operetten *I Marokko*, Kammermusik, Sange, Violinstykker og en i Tyskland prisbelønnet Symfoni.

Oskar Byström, Professor, komponerede ogsaa i sin Ungdom baade Operaer og Instrumentalmusik, men har i de senere Decennier mest søgt at virke for Koralsangens Reformering.

Anton Andersen, norskfødt, Hofkapelmusikus og Lærer i Violoncel, foranstaltede Monstrekoncerter med Orkester paa henimod 100 Mand til Fremførelse af sine store Symfonier. Til Lærer i Kontrapunkt valgte han Johan Lindegren, ogsaa kendt som Komponist, men endnu mere som den største svenske Koralkender. Denne har ogsaa uddannet Hugo Alfvén, der med en opsigtvækkende Symfoni og siden en Del Sangmusik er kommet til at staa i forreste Række blandt de yngre Talenter. Han er ogsaa Violinvirtuos og har komponeret for sit Instrument.

Tor Aulin har optraadt som Violinist, komponeret Stykker for Violin, Orkester og Sang samt indstiftet regelmæssige Serier af Soireer for Kammermusik (*den Aulinske Kvartet*). Han er Elev af Sauret og blev Koncertmester i Hofkapellet og Dirigent for Koncertforeningens Orkesterkoncerter. Bror Beckman har komponeret for Violin, Klaver, Sang, Orkester, særlig Musik til *En Lykkeridder*, Karl Valentin har komponeret Kantater, Sange og Vær-

ker for Violin, Klaver og Orkester, men derhos har han virket som musikalsk Forfatter og Foredragsholder samt en Tid som Leder af det harmoniske Selskab i Gøteborg. Ruben Liljefors er fremtraadt med Violinsonater, Klaverkoncert og diverse Sange.

Gustav Mankell, Organist og Konservatorielærer, var i sin Tid anset for at være den mest fremragende svenske Virtuos og Komponist for Orgel. Endnu større Virtuos var Organisten og Kapelmesteren ved Lunds Universitet Vilhelm Heintze, som dog kun har komponeret lidt. Baade som Orgelspiller og Komponist er Organisten i Klara, Gustav Hägg, optraadt, hvis Kammermusik er bleven opført i Tyskland, og som flittigt har udgivet Sange og Klaverstykker.



Fig. 271. Hugo Alfvén.

Den sidstes Morbroder, J. A. Hägg, har først i den senere Tid vakt mere Opmærksomhed med sine Kompositioner (Symfonier, Sange, Klaverstykker), skønt disse for Størstedelen er flere Decennier gamle; Komponisten var nemlig i lang Tid hindret af Sygdom i at arbejde. Blandt de øvrige ovenfor nævnte maa særlig fremhæves Pianisten Lennart Lundberg som Komponist af Klaverstykker og Sange. Richard Anderson er mest kendt som Bestyrer af en Klaverskole.

Fritz Arlberg (1830—96) virkede paa flere Omraader, som Operasanger, Sanglærer og Forfatter af Sangundervisningsbøger samt Komponist (Orkesterdigtet *I Skoven*, Balladen *Sten Sture* med Orkester o. s. v.). Gösta Geijer (f. 1857) skrev Koncertdramaet *Et Klostersagn*, Stykker for Sang, Violin, Klaver og Orkester. Endnu flere Navne kunde nævnes, om Pladsen tillod det.

En Ejendommelighed for Sverrig er, at det ejer relativt talrige kvindelige Komponister: Elfrida Andrée (f. 1841) Amanda Maier-Röntgen (1854—95), Laura Netzel (f. 1839), Valborg Aulin (f. 1860), Helene Munktell (f. 1852) — ikke at forglemme den Tyskland tilhørende, men svenskfødte Ingeborg Stark von Bronsart (f. 1840).

Elfrida Andrée har skrevet Kammermusik, Sange og Kan-

tater, Amanda Maier Stykker for Violin, Laura Netzel under Pseudonymet *Lago* Solosange, Korværker, Violin- og Klaverstykker, Valborg Aulin Strygekvartetter, Sang- og Klaverstykker, Helene Munktell Stykker for Orkester, Sange samt en Opera *I Firenze.* Nævnes maa ogsaa Alice Tegnér (f. 1864) som yndet Komponistinde af Børnesange.



Fig. 272. Jenny Lind.

Saa uretfærdig den Bebrejdelse er, som gaar ud paa, at Sverrig ikke ejer nogen Instrumentalmusik — da det tværtimod altid har haft Instrumentalkomponister, skønt rigtignok ikke mange, der har staaet paa Højde med deres Samtids Kunst, — saa er det alligevel ubestrideligt, at de Svenskes Ævner i endnu højere Grad er gaaet i Retning af det vokale.

Sverrig er saaledes fremfor alt et Sangens Land. Dets Folkeviser hører, som før sagt, til de skønneste i Verden, og dets Romancekomposition kan vel — om ikke i Originalitet og stærkt Følelsesudtryk, saa i det mindste i melodisk Skønhed — maale sig med andre Landes, skønt den er bleven altfor lidt kendt i Udlandet og saaledes endnu mindre har kunnet gøre nogen Epoke i Musikhistorien. Dog ikke blot hvad Komposition, men ogsaa Udførelse angaar, staar Sverrig paa Sangens Omraade i første Række. Mange anser Jenny Lind (1820—87) for at have været den største af alle Tiders Sangerinder. Upsalastudenternes Sangkor fik under sin geniale Leder Oskar Arpi den højeste Udmærkelse paa Verdensudstillingen i Paris 1867 og gjorde senere paany Furore paa Udstillingerne 1878 og 1900. Damekvartetter er en svensk Specialitet og har ofte paa Tournéer i Udlandet høstet Anerkendelse for sjælden ren og fuldendt Sammensang.

MUSIKEN I NORGE.

AF ASSESSOR V. H. SIEWERS, CHRISTIANIA.

I. Folkemusik og Folkedanse, Nationalsange og nationale Instrumenter i Norge.

Naturen i Norge har skabt et tungsindigt Folk. I et Land, hvis Nordspids ligger som en Bastion mod de evige Ismarker, hvor Havet, de trange Fjorde, Fosseduren og de uendelige Vidder af Højfjeld, Isbræer og Skov næsten virker overvældende, der vil ogsaa Naturens Alvor som en Livsskæbne kaste sine Skygger ind i Menneskenes Sind. Folket bliver tavst og indesluttet som Naturen selv, Livsglæden vil kun for nogle korte Øjeblikke formaa at sprede Tungsindets Skyer. Og ligesom Folkets Karakter vil tage Form efter den store og uendeligt vexlende Natur, saaledes vil denne ogsaa genspejle sig i dets Kunst, i den Musik og Poesi, som er voxet frem af den hjemlige Grund.

Det norske Folk er vistnok ikke i samme Grad som saa mange andre af Evropas Nationer et i det ydre syngende Folk, men dets Folkemusik og dets udviklede Ævne til at skabe Melodier til sine Sange vidner tilstrækkeligt om, at det ejer en dyb musikalsk Følelse. Og denne Folkemusik har bevaret en stærkere original Karakter end maaske de allerfleste af Evropas øvrige Nationers, fordi de af Naturens Haand formede nationale Ejendommeligheder her i saa lang Tid har haft et fredet Sted, upaavirkede af de store evropæiske Kulturstrømme.

Men Udviklingens Langsomhed har været som et tveægget Sværd. Den har stærkt bidraget til længe at bevare meget, som ellers vilde være forsvundet i Døgnkulturens Hvirvler, men den har ogsaa været Aarsag til, at man først meget sent, maaske altfor sent, begyndte at samle det poetiske og musikalske Guld, som gennem Aarhundreder havde flydt fra Folkets Læber. Det er sikkerlig en

historisk Lov, at et Folk først opdager Værdien af sine nationale Skatte, naar Huset begynder at brænde. Og i Norge havde det brændt længe, forinden nogen for Alvor gik i Vej med at redde.

Dette Arbejde var et Led i den store Kulturbevægelse, som fra Firtiaarene begyndte at brede sig over Landet. Den lange Strid mellem Digterne Welhaven og Wergeland var endt, og frem under den var der voxet en fra først af frygtsom, men siden stadigt stærkere udviklet Sans for Folketradition og Folkepoesi. P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe paabegyndte sine epokegørende Indsamlinger og Bearbejdelser af norske Folkeæventyr, — norsk Historie, Sprog og Literatur blev gjort til Genstand for indgaaende Granskning af Mænd som Professorerne Munch og Keyser og Sprogforskeren Ivar Aasen, — i Malerkunsten greb Adolf Tidemand og Hans Gude med Forkærlighed til nationale Motiver og Scener, og Ole Bull, Halfdan Kjerulf, Waldemar Thrane og flere begyndte at stemme de nationale Strenge i Tonekunsten. Disse Bestræbelser, som nu i mere end 50 Aar stadig har voxet sig kraftigere, har hos et ungt Nybyggerfolk som Nordmændene ganske vist afsat mange vilde Skud i Kunst og Literatur, men har dog haft friske, livskraftige Rødder, og uden dem vilde Folket ikke staa, hvor det nu staar.

I Tonekunsten er det visselig en grov Vildfarelse at tro, at et Lands Kunstmusik blot er national, naar den overspækkes med fede Stykker af Folkeviser og Folkedanse, og fuldstændig Uforstand vilde det være ikke med Taknemlighed og Glæde at gribe, hvad der er godt og ædelt i al fremmed Kunst. Men den nationale Tone, Aand og Stemning maa dog altid forblive Sangbunden i ethvert Lands Tonekunst, og ve det Folk, som ikke længer ævner at faa de nationale Strenge til at klinge!

Blandt hine Bestræbelser var ogsaa Arbejdet for at bevare Folkeviserne, skønt da rigtignok forlængst en vigtig Tid, som Danmark og Sverige havde benyttet til at skaffe sig sine rige Samlinger, var gaaet tabt.

I 1840 udgav saaledes Jørgen Moe den første beskedne lille Samling af Sange og Folkeviser, og den efterfulgtes snart af et Værk, som endnu er det vigtigste Kildeskrift paa dette Omraade. M. B. Landstad, som var Præst i Thelemarken, havde tilbragt en stor Del af sin Ungdom i denne Bygd, hvor nationale Ejendommeligheder, Folkepoesi og Folkemusik paa Grund af Egnens Beliggenhed havde bevaret sig længere end andetsteds. Landstad samlede betydelige Dele af disse Rigdomme i et Værk, som udkom 1853 under Titlen „Norske Folkeviser“. Et Par mindre Samlinger er ogsaa udgivne af den højt ansete Sprogforsker og Archæolog, Professor, Dr. Sophus Bugge.

De her nævnte Værker beskæftiger sig for den ganske overvejende Del med Folkedigtningen og lader Folkemusiken træde helt i Baggrunden. Landet havde imidlertid paa det sidstnævnte Omraade en Kraft, som havde Ævne og Vilje til ogsaa at give Musiken dens retmæssige Plads i Hojsædet. Denne Mand var den rigt begavede Kirkemusiker Ludvig Mathias Lindeman[1]). Han leverede Melodibilag til Landstads Samling og til de senere Bearbejdelser af Jørgen Moes Samling, idet han fra 1848 var begyndt at foretage Rejser rundt om i Landet for at indsamle Folkemusik. Resultatet af dette Arbejde foreligger i hans monumentale Værk *„Ældre og nyere norske Fjældmelodier"* for Piano med underlagt Tekst. Denne Samling omfatter i et Antal af omkring 1000 Viser, Melodier, Danse og Salmer den største Del af, hvad der for Tiden er bevaret af norsk Folkemusik. Andre mindre Samlinger og Bearbejdelser foreligger fra samme Haand.

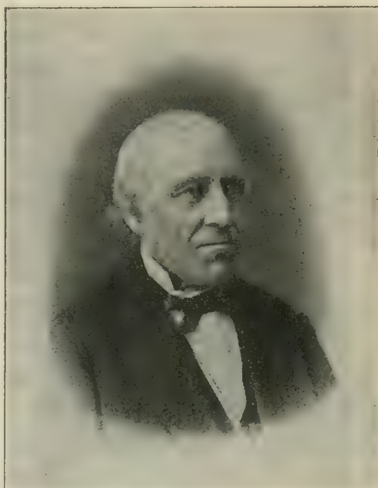


Fig 273. L. M. Lindeman.

Arbejdet til Indsamling er forresten endnu ikke helt afsluttet, idet en af Norges yngre Komponister, Catharinus Elling siden 1898 med offentligt Stipendium har foretaget flere Studierejser og gjort en betydelig og værdifuld Efterhøst.

I stor Taknemlighedsgæld staar Norge ogsaa til den danske Professor A. P. Berggreen, som i andet Bind af sit fortræffelige Værk *„Folkesange og Melodier"* har leveret en meget righoldig Samling af norsk Folkemusik.

Den Musik, hvorom her er Tale, er enten udgaaet fra Folket selv eller er bleven optaget af Folket og har i Aarenes Løb blandet sig med dets Blod. Den har gennem umindelige Tider gaaet fra Mund til Mund og er derfor helt forskellig fra den folkelige Døgnmusik, som synges i Dag og i Morgen er glemt. Den er ogsaa i sit Væsen forskellig fra de saakaldte Nationalsange, af hvilke Norge ligesom andre Lande har en lang Række. I tidligere Tider var Æren delt mellem højtstemte Sange som Christian Bloms *„Sønner af Norge"*, kaldet den „kronede" Nationalsang, fordi baade Melodien og Digteren H. A. Bjerregaards Tekst var prisbelønnede, *„Hvor herligt er mit Fødeland"* og *„Mens Nordhavet bruser"*, begge af L. M. Ibsen, og endog Franskmanden A. Getrys *„For Norge, Kæmpers Fødeland"*[2]). Fra Sextiaarene kom Rikard Nordraaks *„Ja, vi elsker dette Landet"* med Tekst af Bjørnstjerne Bjørnson til Magten, og den er nu Landets officielle Nationalsang. Men ved Siden af den har Christian Sindings *„Vi vil os et Land"*, og Johan Selmers *„Norge, Norge"* med Tekst af Bjørnson, vundet stærk Anklang i de videste Kredse.

Sange af den Art som de her nævnte er nærmest af politisk Natur, og

[1]) Se nærmere i næste Afsnit.

[2]) Denne, hvis Tekst er af Digteren Johan Nordahl Brun, var Landets første Nationalsang (1771).

enkelte af dem bærer ogsaa tydeligt Præg deraf. I dem stiller Nationerne sig som saadanne frem mod andre Nationer, helst til sin egen eller sit Lands Forherligelse, og hver Slægt vil derfor ogsaa have sin egen Nationalhymne, stemt i Tidens Aand.

Den virkelige Folkemusik fornyes derimod i Almindelighed langsomt. I en Tidsalder, hvor man allerede længe har vidst at optegne og bevare alt, kan dog ogsaa denne Musiks Væxt og Udvikling i mange Tilfælde følges. Man har saaledes ogsaa i Norge som andetsteds Viser af temmelig ny Oprindelse, der dog utvivlsomt maa regnes til den virkelige Folkemusik.

Saaledes er den bekendte Folkevise *„Afskje me Høvringen“* (Sjaa Sole paa Anaripigg)[1], — som vel ikke er helt ukunstlet i Indhold, men alligevel gribende ved sin dybe Stemning, — skrevet i 1845 af den daværende Skolelærer fra Vaage Imbert (Ingebret) Hougen som et Farvel til hans Hjem og hans Ungdomskærlighed. Melodiens første Reprise er nærmest afpasset efter en gammel Menuet fra hans Hjembygd, men den anden er helt af ham selv.

Meget ældre er Sognepræst Andreas Heybergs Vise fra 1730 eller 1734 *„Bonden i bryllaupsgarden“* (I rjukande ovær)[2], hvis poetiske Værdi forresten er omtvistet, idet ialfald Professor P. A. Munch har ladet den faa en temmelig ublid Medfart[3]. Melodien er ikke af Heyberg og er forøvrigt ikke særlig bemærkelsesværdig. Heller ikke Digteren Thomas Stockfleths[4]) bekendte Folkevise *„Heimatkomsten“* (Hjemkomsten) har videre musikalsk Betydning, hvilket derimod er Tilfældet med flere af Digteren Edvard Storms gudbrandsdalske Viser fra 1781, specielt *„Sæterrejsen“* (Markje grønnast, snjogen braana)[5]), *„Hjemrejsen fra Sæteren“* (Os ha gjort kva gjerast skulle)[6]), — tildels til samme eller ialfald Varianter af samme Melodi, — *„Skogmøte hos Torjer Skjelle“* (Stusle Søndags-

[1]) Afskje er Afsked. Høvringen er en Sæter i Vaage i Gudbrandsdalen og Anaripigg en Fjældtop i Nærheden. Sangen findes som Nr. 46 hos Berggreen.

[2]) Bonden i Bryllupsgaarden (I rygende Uvejr). Hos Berggreen Nr. 50 og hos Lindeman Nr. 219 og 275.

[3]) Samlede Afhandlinger, 3dje Bind, S. 397. Se dog Jægers Norsk Literaturhistorie I, S. 369.

[4]) Stockfleth levede fra 1743—1808.

[5]) Marken grønnes, Sneen smelter. Berggreen Nr. 54 og Lindeman Nr. 227 og 270.

[6]) Vi har gjort, hvad gøres skulde. Berggreen Nr. 55 og Lindeman Nr. 115.

kvellen eingang før me va) og „*Huldre aa'n Elland*“[1]). Gennem dem er nogle af de bedste Folkemelodier bleven bevarede.

En af Perlerne blandt Folkeviserne er ikke ældre end 1824. Det er den vakre „*Aagots Fjeldsang*“ (Sole gjeng bak aase ne) af Waldemar Thranes Musik til H. A. Bjerregaards Syngespil „*Fjeldæventyret*“[2]), en Sang, der er gaaet ind i den almindelige Bevidsthed som en ren Folkevise. En meget kendt og højt skattet Folkevise er ogsaa „*Astri mi Astri*“ af Privatlærer Hans Hansson (1877—1837)[3]). Bekendte Folkeviser af navngiven Oprindelse har man endvidere af Præsten og Digteren Peder Dass (Dundas) fra Nordland (1647—1708) og af Skolelærer Hans Allum fra Jarlsberg (1777—1848)[4]). Ved alle de sidste maa det imidlertid bemærkes, at Melodierne ikke er Originalkompositioner, men hentede andetsteds fra.

Her bør ogsaa mindes den begavede Bondespillemand Johannes Steenberg, som i Femtiaarene havde et stort Ry som Danseimprovisator i sin Hjembygd Hedemarken. L. M. Lindemans yngste Broder, Organist ved Throndhjems Domkirke Just R. Lindeman har af hans Kompositioner udgivet en Menuet, som er bleven berømt i Norge, og som ikke giver de bedste klassiske Komponister noget efter i Formens Renhed og Stemningens musikalske Dybde.

De Exempler, som her er anført paa Folkemusik og Folkeviser, hvis Oprindelse kan paavises, giver et lidet Bidrag til det meget omstridte Spørgsmaal om, hvorledes Folkeviserne er bleven til.

Om den norske Folkevise hedder det i en landskendt Strofe:

Aa denne visa hev gjort seg sjøl,
ho kom no flytandes paa ei fjøl[5]).

Dette er naturligvis kun at opfatte som en saftig Folkespøg, idet man har ment, at det i Almindelighed vil være ligesaa haabløst at finde Folkevisernes Oprindelse som Faderen til et naturligt Barn i Frankrig. Der var dog en Tid, — og den er ingenlunde fjærn, — da endog meget fremragende Mænd byggede Theorier paa en saadan

[1]) Stusle er ensom og Elland er Navnet paa en Gut.
[2]) Sangen lyder oversat: Solen gaar bag Aasen ned. Berggreen Nr. 73.
[3]) Nr. 77 hos Lindeman, smlgn. Berggreen Nr. 70 og Lindeman Nr. 570.
[4]) Berggreen Nr. 51, 71 og 72 Lindeman Nr. 225, 24, 163 og 573.
[5]) Og denne Vise har gjort sig selv, den kom nu flydende paa en Fjæl. Lindeman Nr. 126, 404, 444, 500 m. fl.

Aandrighed. Man opfattede det, som om Folkevisen var et ikke individualiseret Udslag af det hele Folks poetiske Evne. Den skyldte „hele det syngende Folk“ sin Tilblivelse og var altsaa et Barn af selve „den skabende Folkeaand“. Man mente endog, at Musiken var begyndt som Folkemelodi, indtil den havde naaet en saadan Udvikling, at enkelte særlig begavede Individer løste sig ud fra Mængden for at føre den oprindelige Fællesudvikling videre gennem Kunstmusiken, hvis Værdi da skulde voxe, jo mere den fjærnede sig fra Folkemusiken, uden dog helt at tabe sin Sammenhæng med den.

Disse Theorier er ligesaa graa som alle andre.

Enhver aandelig Produktion, hvad enten den fremtræder som Musik eller Digtning, forudsætter et Individ, som har løst sig ud fra Mængden, og det er neppe andet end en Begrebsforvirring at tro, at hele det syngende Folk eller hele den skabende Folkeaand skulde kunne optræde som Førsteforfatter, omend flere naturligvis senere kan bidrage til Produktets Omformning. Literaturen og Musikhistorien viser, som nævnt, tværtimod, at Folkevisernes Oprindelse i mange Tilfælde bestemt kan paapeges, og naar dette kun gælder den senere Tidsalder, skriver det sig visselig væsentlig derfra, at Erindringen svækkes og forsvinder med Tidsafstanden, at Meddelelsesmidlerne tidligere var meget ufuldkomne, og at Sansen for at bevare Navnet paa saadanne Visers Ophavsmænd dengang ikke paa langt nær var saa udviklet som senere.

For Folkemelodierne gælder det ialfald, at en sikker og ordnet Theori om deres Oprindelse næppe lader sig opstille, fordi det er selve det levende Liv, der har gjort dem til, hvad de er.

Da al musikalsk Komposition forudsætter en mere eller mindre fuldkommen Kunstfærdighed, er ogsaa den saakaldte Folkemusik i sin Oprindelse mere eller mindre fuldkommen Kunstmusik. Et eller andet særlig begavet Individ har haft en Inspiration, som har løst en af Folkets bundne Tanker, og paa Sympathiens Vinger har da denne lille Melodi bredt sig ud, først over en mindre Kreds og siden over det hele Land.

Og ligesaalidt som det blot er i de øverste Samfundslag, ligesaalidt er det blot i saakaldte folkelige Kredse, at saadanne Inspirationer kommer tilsyne. Over hele Verden har man Exempler paa, at de finest uddannede Kunstmusikere paa Samfundets Højder har skabt Sange, der har grebet det hele Folk ved Hjærteroden. Og jo højere Komponisten har staaet, desto lettere har naturligvis hans Navn

haft for at blive bevaret. Har han hørt hjemme i de lavere Kredse, har hans Navn i Almindelighed tabt sig blandt Mængden. Folket har taget hans Sang og glemt ham, og gennem Tiderne har Sangen undergaaet saadanne Forandringer, at han kanske ikke engang selv vilde kunne kende den igen. Thi den virkelige Folkevise er som Himmelens rosenfarvede Sky, der tager Form og Farve af Vinden, som driver den, og Solstraalen, som skinner paa den. Ingen spørger, hvorfra den er kommen, eller hvor den gaar hen.

Undertiden, maaske hyppigere end man egentlig er det bevidst, hører Visen oprindelig ikke engang hjemme blandt det Folk, som nu ejer den. En Melodi er kommen som en Trækfugl fra andre Himmelstrøg og har bygget sin Rede i det fremmede Land. Man har behøvet en Melodi til en Sang og har taget den bedste, som var forhaanden, enten uforandret som den var eller læmpet efter Tid og Stemning.

At give en almindelig Karakteristik af den norske Folkemusik lader sig ikke gøre. Dens Indhold og Form er rigt mangfoldig og vexlende, og der mangler ingen Streng paa Lyren. Det er Sange om Heltebedrifter i Hedenold, om Middelalderens Konger og Kæmper, om Menneskers og Overmenneskers Færd, om den vakre Huldre og Draugen i sin halve Baad, om Nisse og Nøk, om Asgaardsreien, Jutuler og Trolde[1]). Men der er ogsaa Viser om Riddere og Elskov, stemningsfulde Natursange, Kærlighedssange saa dybe og stærke i Følelsen, at de søger sin Lige, Skæmteviser, skarpe som svidende Syre, Danse- og Vuggesange saa rene og skære som et sovende Barns Aande.

Der gaar gennem den norske Folkemusik et ejendommeligt Drag af tungsindigt Vemod. Det er, som om den mægtige Natur i dette Land ikke tillod Folket at hvile ved dens Bryst i barnlig Tillid og Livsglæde. Den bæver af Længsel efter Sol og Sommer, efter Sydens høje Himmel og evige Foraar. Og denne Tone klinger igennem endog i Sange, hvor man meget mere skulde vente en jublende Sejrsfanfare. Naar Strilen[2]) i den bekendte Vise *„Eg rodde*

[1]) Huldren svarer omtrent til Danskernes Elverpige, Draugen er en druknet Mand, som varsler Fiskerne i Nordland om Undergang, Asgaardsrei er en Forvanskning af Aaskoreid eller Oskorei (Oskurreidr, Rædselsreien) og betegner det vilde Ridt i Lighed med Tyskernes „Wilde Jagd“. Jutuler er overnaturlige Kæmper.

[2]) Benævnelse paa Fisker-Almuen i Omegnen af Bergen.

meg ut paa seidagrunnen"[1]) slaar sin ubelejlige Konkurrent med Fiskestangen, saa han falder „ovitug fram i rongi"[2]) og efter denne Bedrift sætter sig til at synge af Glæde over, at han nu raader Grunden alene, da ligger der i Musiken en Vemod, som gaar til Hjærtets Dyb. „*Den bakvende visa*"[3]), hvor Laxen brækker Smaakvist af Furutoppen og Ekornet bryder store Graastene paa Havets Bund, er ikke mindre vemodig. Og „*Ravnabryllup i kraakalund*"[4]), hvor alle Markens Dyr er Gæster og bringer sine Gaver, har til sit barokt fantastiske Indhold en dyb, tungsindig Melodi, som er en af de skønneste blandt de norske Folkeviser.

Muligheden af, at Ord og Musik ikke har en samtidig eller ensartet Oprindelse, er her naturligvis ikke helt udelukket. Men har man et lydhørt Øre for Stemningen i den norske Folkemusik i det hele, maa man snarere tro, at Tungsindet er en karakteristisk Grundtone deri.

Ligesom de to andre skandinaviske Lande har naturligvis Norge sine mythiske og heroiske Viser, hvori man hører Efterklangen fra Eddadigtene og de oldnordiske Kvad for mere end tusinde Aar tilbage. De peger opad mod de ældste Myther og danner Bindeleddet mellem Oldtidens og Middelalderens Poesi. Flere af dem fremstiller fantastiske og æventyrlige Begivenheder fra Sagnenes Fabelverden. Et af de mest bekendte af disse er Kvadet om „*Aasmund Frægdegæfar*"[5]), som drog til Troldenes Land for at frelse Kongedatteren. Det har sin Rod i de gamle hedenske Myther, men er fuldstændig omformet efter en senere Romantiks Synsmaader. Den Melodi, som nu kendes til dette Kvad, er næppe af synderlig høj Alder, men muligens er den en nyere Omdannelse af en ældre.

Et andet meget bekendt Kvad, der indtager en Særstilling blandt de mythiske Folkeviser, er det saakaldte „*Draumkvæe*"[6]), Sangen om Olaf Aasteson, som efter sin lange Søvn i Julehelgen

[1]) Jeg roede mig ud paa Seidegrunden, Torskebanken. Berggreen Nr. 107, Lindeman Nr. 177.

[2]) Bevidstløs frem i Stavnen.

[3]) Berggreen Nr. 112, Lindeman Nr. 587.

[4]) Berggreen Nr. 116, Lindeman Nr. 473.

[5]) Berggreen Nr. 2, Lindeman Nr. 42. Navnets Betydning er tvivlsom, Berggreen udleder det fra den islandske Helt Aasmundr Flagdagæfa (flagd = Troldkvinde) og oversætter det med Lykke mod Trold, medens Ivar Aasen mener, at det kommer af Frægd, Berømmelse, og altsaa betyder Lykke til at vinde Berømmelse.

[6]) Drømmekvadet. Lindeman Nr. 209 og 407.

fortæller om sine Oplevelser i Skærsilden og i de Saliges Boliger. Kvadet er bygget paa den evropæiske Middelalders udbredte Visionsliteratur, — saaledes som den f. Ex. afspejler sig i Dantes *divina comedia*, — opfattet fra et halvt kristeligt, halvt hedensk Synspunkt. Dette og nogle forekommende angelsachsiske Laaneord viser, at Kvadet maa være meget gammelt, næppe yngre end omkring Aar 1200. Det antages at være digtet paa Grundlag af en holstensk og en engelsk Vision fra den Tid. Det er ældre end det til Eddadigtene henførte *Solarljod*[1], som rimeligvis er yngre end fra 1250.

Endnu en Sang maa her nævnes: *Rolandskvadet*, hvis Melodi bærer Præg af en meget højere Alder end de andre norske Folkevisemelodier. Det er en Nydigtning efter, eller en Bearbejdelse af det bekendte Digt fra det 12te Aarhundrede om Karl den Stores Paladin, som faldt i Slaget ved Roncevalles[2]). Kvadet har sikkerlig en meget høj Alder, og Professor P. A. Munch antyder endog Muligheden af, at det allerede kan være kommet til Norge under Vikingetogene paa Olaf den Helliges Tid og senere er givet en poetisk Behandling i Eddadigtenes Form. Imidlertid er det vel tvivlsomt, om ikke ogsaa dette, ligesom de andre mythiske og heroiske Kvad, maa henlægges til den senere Middelalder, ialfald i dets nuværende Skikkelse.

Medens de norske Ridderromancer som Helhed ikke har en saadan Interesse som f. Ex. de danske, ejer Norge derimod i den lille fireliniede Visestrofe, som kaldes Stev[3]), en højst karakteristisk og dybt fængslende Art af Poesi og Musik, hvori Folkets hele Væsen og Tænkesæt afspejler sig. Det er dels af ældre, dels af nyere Oprindelse, dels enslige (einslungne), dels Vexelsange i Lighed med de bekendte Schnadahüpfel[4]) fra Bayerns og Tyrols Alper.

De ældre Stev, af hvilke vi specielt skal nævne „*Den bergtekne*“ (Eg fór vilt i veduskogen)[5]), til hvilken Edvard Grieg har kompo-

[1]) Smlgn. Salomonsens Konversationslexikon.

[2]) I det norske Kvad er dette blevet til Rusarvolden, Ronsevolden og lignende.

[3]) Stef er egentlig det reflekterende, stadigt tilbagevendende Omkvæd i de gamle Skaldes Kvad. Se i det hele Landstad Norske Folkeviser S. 365, Jørgen Moe Saml. Skrifter II S. 298, P. A. Munch Samlede Afhdlgr. III S. 376, Jæger Norsk Literaturhistorie I S. 123 m. v.

[4]) Ordet forklares dels gennem en gammel Dans, Schnitterhüpfe, dels af Verbet schnattern (schnada), at snadre, plapre eller tralle.

[5]) Jeg foer vild i Ved-Skoven.

neret sit herlige Værk for Barytonsolo med Orkester, er i Regelen lagt til den langsomme, melankolske Draumekvædetone, paa mangfoldige Maader udvidet eller sammentrukket efter Omstændighederne. De har ofte et dybt og djærvt Indhold og er rimeligvis oprindelig den lyriske Indledningsstrofe til de episke Kvad, som har sit Forbillede i de gamle franske *chansons d'histoire* og lignende, og som med sit særlige Omkvæd samtidig forenede baade Poesi, Musik og Dans.

En stor Del af de nyere Stev har fælles Strofeschema og Melodi, som vexler efter de forskellige Bygdelag. Men adskillige af dem har ogsaa særskilte Originalmelodier. De har et meget afvexlende Indhold, enten af bidende Spot (Rangleviser eller Rennestev), skæmtende Humor eller dyb inderlig Følelse. I selskabelige Sammenkomster i Fjeldbygderne bruges Stevet ofte som Vexelsange ved Drikkebordet. Det kaldes at „stevjast". Dette er improviserede Stevkampe, som peger tilbage til den Tid, da Oldtidens Helte holdt Mandjevning til Klangen af de fyldte Bægre, og ligesom dengang ender det ofte med Ufred. Thi den skal have en haard Hud, som kan taale den Haan, Kæmperne herunder overøser hinanden med.

Af størst musikalsk Interesse er de nyere enslige Stev og de med dem beslægtede Viser, og blandt dem findes maaske de bedste Ting i hele den norske Folkemusik. Hvilken høj musikalsk Udviklingsmulighed flere af dem har, viser de kunstmæssige Bearbejdelser, de har været Genstand for, og som lader dem fremtræde lig Ædelstene indfattede i Guld, — *„Frierbesöget"* (Eg ser deg ut for gluggen)[1], *„Je vet ei lita Jente"*[2], *„Aa Ola, Ola, min ejen onge"*[3], *„Ifjor gjætt e gjeitinn"*[4] og mangfoldige andre Viser af alvorlig eller skæmtende Art, i hvilke den musikalske Følelse udtrykker sig med en beundringsværdig Friskhed og Styrke. Ogsaa i Slaatten, Lokken, Baantuller og Baanlaater[5]) findes en Situation eller Stemning ofte udtrykt med forbavsende Sikkerhed. I disse Genrer ligger Tyngdepunktet helt i det musikalske Udstyr.

I et Land, hvor Naturen og Befolkningen er saa stærkt sammen-

[1]) Berggreen Nr. 27 a, Lindeman Nr. 305.

[2]) Berggreen Nr. 30, Lindeman Nr. 401.

[3]) Berggreen Nr. 32.

[4]) Ifjor gjætede jeg Gederne. Berggreen Nr. 38, Lindeman Nr. 229.

[5]) Slaat er egentlig Slag paa Strenge, men betegner her et enkelt Musikstykke med eller uden Sang og Dans. Lok er nærmest Gjæterviser. Baantull og Baanlaat er Barnesange og Vuggeviser.

bundne som i Norge, hersker der naturligvis en levende Tro paa overnaturlige Væsener, og denne Tro har befolket Fjeldet, Skoven, Fossen og Tjernet med en broget Række af fantastiske Skikkelser, som spiller en meget fremtrædende Rolle i den norske Folkemusik. Endog Fanden selv optræder ved et Bryllup i Hallingdal og spiller fra en Øltønde i Kælderen den bekendte „*Fanitull*". Huldren har sin egen Lok, hvormed hun „kauer" eller kalder paa Kreaturerne, og de Underjordiskes Musik tager sig saaledes ud:

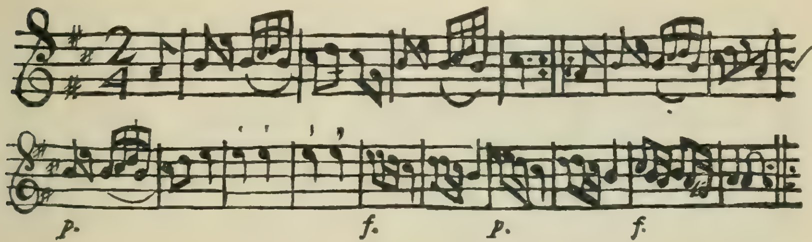


Fig. 274.

Ogsaa Nationaldansene indtager en fremskudt Plads. Der er i deres Melodi og Rythmer en fjeldfrisk og djærv Karakter, som ogsaa i musikalsk Henseende giver dem betydeligt Værd. Det er en Enkeltdans som Hallingen, der fra en mere rolig Begyndelse stiger med vilde Svingninger og kraftige Kast mod Bondestuens Tagbjælker, og en Pardans som Springeren eller Springdansen, hvori Parret snart skiller sig, snart igen forenes, under stadige Hvirvler og Svingninger. I Regelen staar Hallingen i $^2/_4$ og Springeren i $^3/_4$ Takt, men der findes Undtagelser.

Her er en Del af en bekendt Halling:
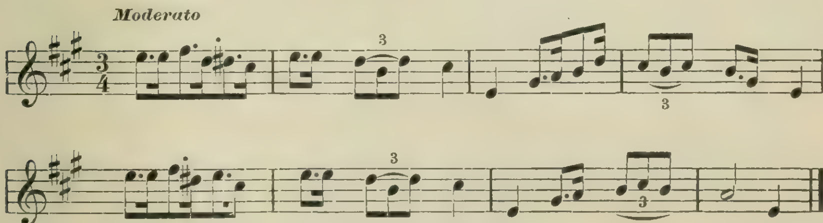


Fig. 275. Thelemarkshalling.

Og her en Sats af en bekendt Springer:

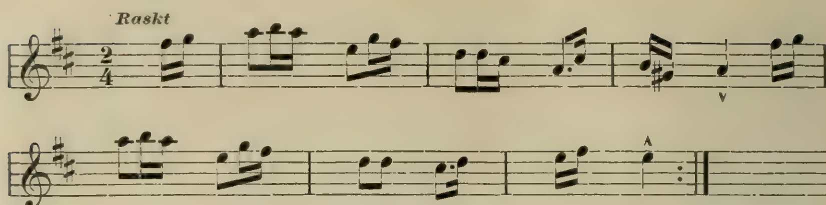


Fig. 276. Bergensspringdans.

Alle Rythmer er skarpe som Sværdhug.

Andre Danse er *„Gangar“*, *„Kjærringa me Staven“*, som danses og synges af hele Selskabet, og lokale Danse som *„Throndhjemmer“*, *„Vosserullen“* fra Voss og *„Jølstring“* fra Jølster, begge i Bergens Stift.

Disse Danse og en stor Del af den norske Folkemusik i det hele har udviklet sig under Brugen eller Indtrykket af de nationale Instrumenter.

Ungdommen, som gjæter Kreaturerne i Skoven og paa Fjeldet, skærer sig om Vaaren, naar Saften stiger op i Træernes Grene, Piber og Fløjter af Silje (Vidje) eller Furu og tolker ved deres melankolske Toner sine svævende Længsler. Eller den lokker af Lur[1]) og Prillarhorn[2]) frem sine musikalske Følelser og Stemninger.

Og hjemme i Stuen klinger Langeleiken (Langelegen), som i det hele har spillet en betydelig Rolle i Landbefolkningens Musikliv. Den har tidligere været i Brug ogsaa i Danmark og Tyskland[3]), men kan nu vistnok næppe paavises andetsteds end i Norge og paa Island. Den er, som vedføjede Tegning viser, en langagtig Resonanskasse med Lydhul, i den øvre Ende ikke bredere, end at fire Metalstrenge fra Skruerne i Halsen kan strækkes over Kassens hele Længde og fæstes i den nedre Ende, hvor Kassen vider sig ud for at give Plads for yderligere tre Metalstrenge af forskellig Længde. De lange Strenge, af hvilke den forreste hviler paa en Skalainddeling af smaa Metallister, stemmes alle i $\bar{a}$, de korte sædvanlig i $\bar{c}$,

[1]) Den sammensættes af to lange ovale hule Træstykker, der vider sig ud i den nedersle Ende og er omvundne med Birkebark.

[2]) Et almindeligt Bukkehorn med Huller, hvorpaa der prilles eller fingres. Hornet har et Navn i Landets Historie, idet det var en Gjæterpige ved Navn Prillarguri, som ved Skottertoget i 1630 varslede Bønderne.

[3]) Er muligens i sin Oprindelse den tyske „Scheitholz“, som blandt andet findes beskrevet i Mendel-Reissmanns musikalske Konversationslexikon.

$\overline{\text{a}}$, $\overline{\overline{\text{cis}}}$ eller $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\overline{\text{e}}}$. Skalaen er følgende: a $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\overline{\text{cis}}}$ $\overline{\overline{\text{dis}}}$ $\overline{\overline{\text{e}}}$ $\overline{\overline{\text{fis}}}$ $\overline{\overline{\text{gis}}}$ $\overline{\overline{\text{a}}}$ $\overline{\overline{\text{h}}}$. Dog er $\overline{\text{fis}}$ og $\overline{\overline{\text{dis}}}$ meget for lave og $\overline{\text{g}}$ meget for høj, $\overline{\text{a}}$ er en Mellemting mellem $\overline{\text{a}}$ og $\overline{\text{ais}}$, og i det hele fremhæver Lindeman, at man i den norske Folkemusik ofte hører Toner, som ligger ¼ Tone højere eller lavere end de brugelige, omtrent midt imellem Halvtoner[1]). Melodien slaas med et lidet Plekter af Træ eller Ben, men det hele klinger spædt og, paa Grund af den næsten fuldstændige Mangel paa Modulation, noget ensformigt.



Fig. 277. Lurblæser.

En endnu mere fremtrædende Plads har Hardangerfelen, Violinen fra Hardanger, der, ialfald i sin nuværende Form og Benyttelse, er et ægte nationalt Instrument. Den er noget mindre, men højere og mere buget end en almindelig Violin. Halsen har Form af et Dragehoved eller andet Dyrehoved, og Kassen og Gribebrættet plejer at være rigt udstyret med Elfenben, Perlemor og Snitværk. Dens fire Overstrenge stemmes paa mange forskellige Maader: a d $\overline{\text{a}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ eller a $\overline{\text{e}}$ a $\overline{\overline{\text{e}}}$ eller a $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\overline{\text{cis}}}$ m. v. Under disse Strenge og under Gribebrættet ligger, — i Lighed med, hvad der findes paa enkelte østerlandske, især indiske Instrumenter, — fire[2]) sympathetisk med-

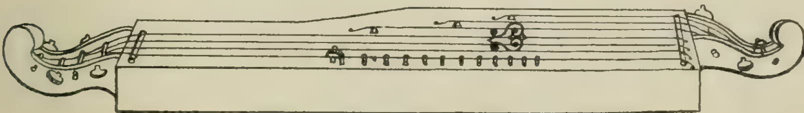


Fig. 278. Langeleik.

[1]) Norske Universitets- og Skoleannaler 2. Række V S. 482, I samme Forbindelse mindes om den svenske Musikdirektør Häffners forgæves Forsøg paa at paavise en særskilt Skala for de gamle nordiske Folkeviser. Indledningen til Geijer og Afzelius Svenska folkvisor III.

[2]) Den bekendte Hardangerviolinist Christian Suckow brugte 8.

klingende Staalstrenge, som fæstes med særskilte Skruer oppe i Halsen og stemmes i Harmoni med Overstrengene. Ligesom paa Langeleiken er Quarten ofte for høj, og Melodien, der som oftest bestaar af et eneste, i forkortet eller udvidet og omdannet Form tilbagevendende Motiv, ledsages uafbrudt af enkelte eller dobbelte, hvilende Toner og af Trampen med Hæl og Taa for at markere Rythmen. Det hele er et Slags Naturspil, uden skrevne Noder, hyppig isprængt med malende musikalske Skildringer af Midtsommerstemning med Morgendæmring eller Aftenrøde, af Gøgens Toner, Maaltrostens (Droslens) Triller eller Lurens Klang, Klokkeringning, Bryllup og Dans. Har overnaturlige Magter et Ord med, bruges der saakaldt „troldstemt“ eller „huldrestemt“ Fele.


Fig. 279. Møllargutten.

Af bekendte Hardangerviolinister har Norge haft mange. En af de mest bekendte var den saakaldte „Møllargut“ Thorgeir Augonsen, hvem Ole Bull i en af sine nationale Kapricer drog frem af Mørket og satte op paa Koncertpodiet.

II. Kort Overblik over Tonekunstens Udvikling i Norge.

I tidligere Tid var det i Norge ligesom i Danmark visse offentlig beskikkede Bestillingsmænd, som forestod Musikens Udførelse. Saaledes havde, i Henhold til et Slags Laugsprivilegium, Stadsmusikanterne Eneret til med sine Svende og Drenge at opføre Musik, endog ved saadanne private Anledninger som Brylluper og Selskaber, medens Organister og Cantorer sørgede for den gejstlige Musik. Og de Førstes Forrettigheder blev meget strængt overholdte. Institutionen, der rimeligvis har bestaaet helt fra Begyndelsen af det syttende Aarhundrede, tabte selvfølgelig i Tidens Løb al Betydning, men blev dog først formelt ophævet i 1840. Da Tilstanden med disse Haandværksmusikanter blev for slet, blev det i 1780 an-

ordnet, at Stillingen som Stadsmusikant i Købstæderne fortrinsvis skulde besættes med Medlemmer af det kongelige Kapel i København. Dette var utvivlsomt en meget heldigere Bestemmelse end den tyve Aar senere trufne Anordning, at Stillingen som Stadsmusikant skulde være forbundet med Stillingen som Organist, og den blev heller ikke strængt overholdt.

Skønt Stadsmusikanterne naturligvis i Almindelighed var meget middelmaadige Kunstnere, er der dog enkelte af dem, som under Datidens lidet udviklede Forhold har øvet adskillig gavnlig Indflydelse. Saaledes afskaffede F. C. Groth, der i 1795 blev overflyttet fra det kongelige Kapel i København til Christiania, den Uskik, at Stadsmusiken i Julehelgen gik omkring i Husene og spillede for gode Ord og Betaling. Han fik senere ogsaa Organistposten og holdt i mange Aar regelmæssig Koncerter af forskellig Slags, undtagelsesvis ogsaa i fri Luft.

Kirkens Cantor var tillige Cantor ved Kathedralskolen, hvis Elever udførte Menighedssangen under Gudstjænesten, indtil denne Funktion i 1813 gik over til Vajsenhusbørnene. En meget dygtig og varmt interesseret Cantor var Andreas Flintenberg (1735—1813). Han deltog som Exekutør i Byens beskedne Orkesterkoncerter og bragte, dels ved Embedsmændenes Orationer paa Skolen, dels ved offentlige Koncerter, jævnlig til Opførelse Passionsmusik og Kantater, til hvilke han selv tildels skrev baade Tekst og Musik. En saadan blev opført, da den senere Kong Frederik VI i Anledning af den netop tilendebragte Krig med Sverige i November 1788 opholdt sig i Christiania som Kronprins sammen med sin tilkommende Svigerfader, Norges Statholder, Landgrev Carl af Hessen.

I Slutningen af det syttende og Begyndelsen af det attende Aarhundrede havde forøvrigt allerede Eleverne ved Latinskolen i Bergen under sin Cantors Ledelse med megen Tilslutning ugentlig holdt kombinerede Vokal- og Instrumentalkoncerter med Opførelse af Oratorier og religiøse Kompositioner.

Af Organisterne fra den ældre Tid maa specielt nævnes den tyskfødte Johan Daniel Berlin, der var en ligesaa fortræffelig Orgelspiller, som han var en grundig og flittig Theoretiker og begavet Tekniker. I 1737 kom han fra København til Throndhjem som Stadsmusikant og Organist og vakte blandt andet ogsaa Opmærksomhed ved sine akustiske og meteorologiske Iagttagelser. Ved sin Død i 1775 var han Overbranddirektør i Throndhjem.

Bergen har haft en meget fremragende Organist i Tyskeren Friedrich Wilhelm Ferdinand Vogel (f. 1809), der først var ansat ved Reformert Kirke og fra 1852 ved Nykirken, hvorunder han ogsaa oprettede en Organist-

skole, som har haft mange dygtige Elever. Vogel var ogsaa en dygtig Komponist og har skrevet meget Kirkemusik, Orkesterværker m. v.

Ogsaa flere af Nutiden mest fremragende Kunstnere har været og er vedblivende knyttede til Organiststillingen.

Som de mest fremtrædende paa dette Omraade maa nævnes Slægten Lindeman, hvis stærkt udviklede musikalske Traditioner nærmest er at føre tilbage til Ole Andreas Lindeman (f. 1769), der døde i 1859 som Organist ved Frue Kirke i Throndhjem. Han optraadte som Pianist baade ved Koncerter og ved Hoffet i København. Han var derhos en udmærket Theoretiker, og hans Koralbog havde i mange Aar offentlig Autorisation.

Af hans 12 Sønner blev Christian Lindeman (1804—1867) Faderens Efterfølger som Organist i Throndhjem. Med sine grundige Kundskaber, levende Fantasi og højt udviklede Teknik var han en udmærket Improvisator, der endog kunde beherske fire- og femstemmige Fugaer over opgivne eller selvvalgte Motiver. Broderen Jacob Andreas Lindeman (1806—1846) var Organist ved Vor Frelsers Kirke i Christiania og døde som Sognepræst. Just R. Lindeman (1822—1894) var Organist i Christianssand og senere i Throndhjem.

Den, der har givet Slægtsnavnet den høje Klang, var dog den i forrige Kapitel oftere nævnte Ludvig Mathias Lindeman (1812—1887), der har haft en meget fremskudt Plads indenfor den norske Tonekunst, og om hvem her alene skal siges, at han, — sine beskedne Vilkaar som Organist ved Vor Frelsers Kirke i Christiania, Cantor og Sanglærer ved Vajsenhus og Skoler tiltrods, — var Landets første Theoretiker og Kontrapunktist. Han arbejdede ogsaa utrætteligt paa at forbedre Salmesangen, og dette foranledigede en omkring tyveaarig hidsig og meget omfattende Avispolemik, der gik under Navn af „Salmesangstriden". Han kar komponeret flere Hundrede Salmer og religiøse Melodier, flere Kantater og andet, hvoriblandt Musiken til Henrik Wergelands toakts Syngestykke: *„Campbellerne eller den hjemkomne Søn"*, der ved sin Opførelse paa Strømbergs Theater i Christiania i 1828 foranledigede det voldsomste Theaterslag, Nationen har oplevet, og en næsten ligesaa voldsom Avisfejde. Han oprettede i 1883 i Christiania en Musik- og Organistskole, et Slags Konservatorium, som nu med et mindre Statsbidrag drives af hans Sønner[1]).

En anset Musiker var ogsaa Martin Andreas Udbye (1820—1889), der døde som Organist ved Frue Kirke i Throndhjem og har komponeret en Mængde Ting af forskellig Slags, Strygekvartetter, Kantater og Sange, desuden den første norske Opera *„Fredkulla"*, som dog ikke er bleven opført, og Musiken til flere Synge-

[1]) Se i det hele J. B. Halvorsens Norske Forfatterlexikon Bind 3.

stykker, hvoraf H. Ø. Bloms *„Junkeren og Flubergrosen“* har været givet i Christiania. Ikke mindre anseet var den tyskfødte Carl Arnold (1794—1873), der døde som Organist ved Trefoldighedskirken i Christiania. Han var en fortræffelig Pianist og viste som Komponist af Operaer, Symfonier og Kammermusik især en ypperlig Teknik. Baade Halfdan Kjerulf og Johan Svendsen var Elever af ham.

Arnolds Efterfølger som Organist ved Trefoldighedskirken er Otto Winter-Hjelm (født 1837), der er en fremragende Orgelspiller, Komponist og Musikkritiker. Han har komponeret to Symfonier, en Række Sange og Klaverstykker samt den store Universitetskantate *„Lyset“*, med Tekst af Bjørnsterne Bjørnson, der ved Opførelsen i 1896 vakte berettiget Opmærksomhed som et grundigt og formskønt Værk. Han ledede i nogen Tid det philharmoniske Selskab i Christiania, som nævnes nedenfor, og har i Aarenes Løb holdt talrige Kirkekoncerter. I Syttiaarene tog han virksom Del i Striden om Autorisationen af L. M. Lindemans Salmesangbog.

L. M. Lindemans Efterfølger som Organist ved Vor Frelsers Kirke i Christiania er Christian Cappelen (født 1845), der baade som Orgelspiller og Komponist er en Musiker med udviklet kunstnerisk Smag. Under et tidligere tyveaarigt Ophold i sin Fødeby Drammen har han indlagt sig store Fortjenester af denne Bys Musikliv. Han har udfoldet en rig Virksomhed som Koncertspiller, og hans Kompositioner, der omfatter Sange, Pianostykker, Orgelpræludier, to større Kantater o. s. v. er prægede af aandfuld Lyrik og en fremtrædende Skønhedssans. Han er Lærer ved det praktiske teologiske Seminarium.

Til Organisternes Række hører ogsaa den ved Gamle Akers Kirke i Christiania ansatte Johannes Haarklou (født 1847). Det er dog ikke nærmest i denne Stilling, men som Komponist, at han har vundet et Navn som en af den yngre Generations mest fremtrædende Repræsentanter. Han har været meget frugtbar, idet han har skrevet 2 Symfonier, en hel Række af Romancer og Sange, Orkesterstykker, Korsager, Violinsonate og Kantate samt endvidere et stort Oratorium til Tekst af Henrik Wergelands Epos „Skabelsen, Mennesket og Messias“, og endelig en i Løbet af 1894 paa Christiania Teater gentagne Gange opført Opera *„Fra gamle Dage“* med Sujet fra det ganske ejendommelige Selskabsliv i Norge i sidste Halvdel af det attende og Begyndelsen af det nittende Aarhundrede. En anden Opera *„Væ-*

ringerne i Myklagaard" har været opført i Throndhjem. Hans Værker vidner om betydelige Kundskaber, Grundighed og kunstnerisk Alvor. Ogsaa som journalistisk Forfatter har han været meget virksom, særlig som tidligere Medarbejder i „Dagbladet".

Endnu en Organist maa her nævnes, en Kunstnerinde, som hører til de allerførste i Landet, Erika Nissen (født Lie). Hun er ansat ved en af de nye Kirker i Christiania. Men ogsaa hendes kunstneriske Virksomhed falder paa et andet Omraade, idet hun sammen med Fru Agathe Grøndahl (født Backer) er Norges mest ansete og afholdte Koncertpianistinde. Begges Spil udmærker sig ikke saa meget ved stor og glimrende Koncertbravur som ved sjælden kunstnerisk Renhed og Noblesse og et helt igennem musikalsk beaandet Foredrag. Deres Anseelse er saameget mere grundfæstet, som det offentlige Musikliv i Norge hovedsagelig faar sit Udtryk i Koncerter, og begge er i Besiddelse af personlige Egenskaber, der har vundet dem alles Højagtelse og Sympati. Fru Nissen er født i 1845 og Fru Grøndahl i 1847. Begge har været Elever af Halfdan Kjerulf og Professor Kullak, den sidste tillige af Otto Winter-Hjelm, ligesom ogsaa begge har optraadt ved utallige Koncerter baade hjemme og i Udlandet og stærkt bidraget til den nationale Tonekunsts Fremme og Udvikling. Hvad specielt angaar Fru Nissen, da har hun været Lærerinde ved Kullaks Konservatorium og i 1870 ved Københavns Konservatorium, ligesom hun — i Lighed med Digterne Bjørnson, Ibsen og Garborg samt Kompo-



Fig. 280. Fru Erika Nissen.

nisterne Grieg, Svendsen og Selmer m. fl. — af Stortinget er bevilget en fast aarlig Nationalbelønning.

Medens Fru Nissens kunstneriske Virksomhed hidtil har været begrænset til den udøvende Tonekunst, har Fru Grøndahl ogsaa vundet sig et anset Navn som frugtbar og aandrig Komponist, navnlig af Romancer og Klaverstykker, — i et Opustal af nær 60 — af hvilke adskillige er højt skattede baade i Privatkredse og i Koncertsalen. De bærer Præg af en fin Kunstnernatur og rummer megen poetisk Lyrik.



Fig. 281. Fru Grøndahl.

Idet vi gaar over til i korte Drag at omtale de faste Foreninger og Institutioner, som i Aarenes Løb har bidraget til Musikens Fremme og Udvikling i Norge, maa som ganske karakteristisk for Datidens musikalske Trang nævnes det af Ejeren af Bærums Jernværk i Nærheden af Christiania, Peter Anker, i Slutningen af det attende Aarhundrede oprettede Musikinstitut til Oplærelse af 12 af Værkets Børn paa Stryge- og Blæseinstrumenter.

Ikke langt ud i Aarhundredet træffer man Spor af et fast musikalsk Selskab, som rimeligvis ogsaa har ledet de oprindelig af Stadsmusikanterne givne ugentlige Koncerter, — der afholdtes i Christiania i Vintersæsonen. Men om dette Selskabs Administration og Koncerternes Art har man kun spredte Oplysninger. Man ved, at en tidligere Sanger ved Stockholms Opera og kgl. Hofmusikus, Johan Gottfried Zaar, i 1784 blev ansat som Selskabets Dirigent og under sit Ophold i Christiania i de senere 5—6 Aar havde adskillig Indflydelse paa Musiklivet. I Nitiaarene finder man Selskabet forenet med den saakaldte „*Halfdans Klub*“, som ved Siden af sine selskabelige Sammenkomster ogsaa befattede sig med Musikopførelser. Saaledes holdt blandt andre den danskfødte, i russisk Tjeneste ansatte Johan Henrik Poulsen (1770—1838), Elev af Marie Antoinettes berømte Akkompagnatør Viotti, Koncert der i 1799. Blandt Byens egne Musikere fra den Tid var Violinisten Fredrik Blom (født 1769),

— der var Broder til den ovennævnte Komponist Christian Blom og døde i Vestindien i 1806 —, Violinisten Hans Francke — der døde som Læge i Begyndelsen af forrige Aarhundrede —, Fløjtenisten C. Hammer og Valdhornisten N. C. Brøgger, Fader til den i Midten af forrige Aarhundrede bekendte Dansekomponist Carl Brøgger. Koncerter afholdtes stadig enten i Raadhussalen i Nedre Slotsgade, i Halfdans Klub (Thomsegaarden) paa Hjørnet af Toldbodgaden og Store Strandgade eller i den saakaldte „Grændsehave“ i Akersgaden, oprindelig tilhørende det ansete Handelshus Collett & Leuch og fra 1801 det nedenfor nævnte dramatiske Selskab.

I 1809 stiftedes i Christiania et nyt Koncertselskab ved Navn *Det musikalske Lyceum.* Heller ikke om dettes Stiftelse, Administration og Virksomhed haves andre Oplysninger, end at dets Formaal var at „fremme Musik og at soutinere duelige og overhovedet uformuende Artister“. Medlemmerne har vel for den overvejende Del været Amatører. En af de allerførste Ledere var den før nævnte Waldemar Thrane (1790—1828).

Han var Søn af den ansete Købmand, senere Justitsraad og Ridder af Dannebrog, Paul Thrane (1755—1830), der ligesom Hustruen var en stor Musikelsker. Han lod sine Børn lære hvert sit Instrument og holdt, med Bistand af Husets Venner, ugentlig private Koncerter, som blev Forløberne for det musikalske Lyceum. Sønnen Waldemar var egentlig bestemt for Søen, men faldt ned fra Riggen paa et Skib og blev vanfør. Han studerede derpaa Musik i København og Paris, blev Musikdirektør for det dramatiske Selskab og det musikalske Lyceum og ledede derhos et virksomt Strygeorkester. Thrane var ikke alene en dygtig Violinist, men ogsaa en begavet Dirigent og Komponist. Han skrev Ouverturer, Kantater og Danse, men hans Hovedværk er Musiken til det første norske Syngespil *„Fjældæventyret“* af Bjerregaard (1824), der fremdeles spilles. Det har som dramatisk Arbejde mange Svagheder, men har ved sin Tidskolorit og sprudlende Humør altid staaet i Gunst som et fængslende Interiør fra hine Dage. Og af Musikstykkerne har den før nævnte „Aagots Fjeldsang“ forlængst vundet Plads som en af Perlerne i den norske Folkemusik.

Efter Waldemar Thranes Død ledede den da 18aarige Ole Bull en kort Tid Lyceet og afløstes af Tyskeren August Schrumpf — som tillige blev Kapelmester ved det i 1837 nyoprettede Christiania Theater — indtil Lyceet i 1838 opløstes.

En Mand, som ogsaa var stærkt knyttet til Lyceet og Musiklivet i det hele, var Hans Hagerup Falbe (født 1772) der i Begyndelsen af forrige Aarhundrede kom til Christiania fra København og døde som Statsraad ved den norske Afdeling i Stockholm i 1830. Han gjorde sig meget mindre bemærket i sine mange høje Embedsstillinger end ved sin fine Smag og musikalske Interesser, der skaffede ham en stor Indflydelse paa Musiklivet. Han har komponeret meget, deriblandt den populære Orkesterspøg „Natten“.

Efter Lyceets og et senere ganske kortvarigt Selskabs Opløsning nøjede

man sig med et rejsende Orkesterselskab *Harzverein*, indtil *Det philharmoniske Selskab* stiftedes i 1848. Dets første Dirigent var den ansete tyske Cellist Andreas Gehrmann og senere den førnævnte Carl Arnold, som tillige var en fremragende Pianist og forlængst havde faaet en af sine Operaer *Irene*, med Tekst af Rellstab, opført i Berlin (1832).

„Det philharmoniske Selskab“ havde nærmest en privat Karakter og omfattede hovedsagelig Kammer- og Vokalmusik. Undertiden gaves offentlige Soiréer og Orkesterkoncerter, tildels med Bistand af tilrejsende Kunstnere. Men de nationale Bestræbelser begyndte ogsaa at gøre sig gældende i Tonekunsten, og da Halfdan Kjerulf og Johan Gottfried Conradi sammen med endel interessede Privatmænd i 1857 stiftede den offentlige Koncertforening *Abonnementskoncerterne*, fik disse straks en meget stærk Tilslutning.



Fig. 282. H. Kjerulf.

Halfdan Kjerulf, den geniale Skaber af den norske Romance og en Foregangsmand i den norske Tonekunst i det hele, var da omkring 40 Aar gammel (født 1815). Han hørte til en anset Embedsfamilie, og hans Ungdoms- og Udviklingsaar faldt sammen med Striden mellem Welhaven og Wergeland og den senere tiltagende nationale Gæring. Gennem en hel Række af hans Kompositioner, især hans mange norske Sange, gaar der ogsaa en dæmpet, men inderlig national Grundstemning, den første klart bevidste og tydeligt fremtrædende i den norske Musik. Denne Tone klinger endnu stærkere hos Nordraak, og hos Grieg bryder den frem i fuldttonende Akkorder. Og denne Stemning stod i fuld Harmoni med hele Datidens Kunstopfatning i Landet.

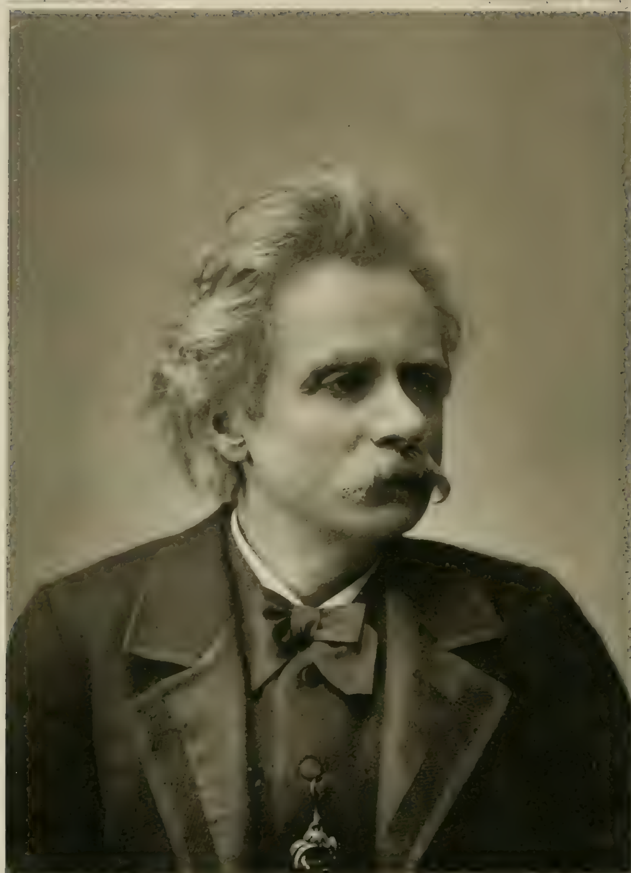
Kjerulf var i hele sit Liv svag af Helbred, og hans ydre Livsvilkaar var ligesaa beskedne som hans personlige Krav. Han virkede væsentlig som Musiklærer og søgte som Komponist i Almindelighed kun de mindre Former. Men hans Kompositioner — der væsentlig bestaar af Romancer (ca. 100) samt blandede Kompositioner for Soli og Kor, for Piano og for Mandskor, deriblandt mange af Nutidens mest afholdte Kvartetsange — udmærker sig ved sjælden melodisk Rigdom, stor Formskønhed og en duftende poetisk Stemning. Kjerulf havde den kongelige Medaille *pro literis et artibus* og

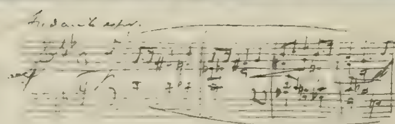
var Ridder af St. Olafs Orden. Hans Bronzebuste staar opstillet i en liden Lund i Christiania.

Hans nærmeste Arvtager var Rikard Nordraak, der var en af de mest talentfulde og lovende Tonekunstnere i Norge i den nyere Tid. Hans Liv blev imidlertid sørgelig kort. Han var født i 1842 og døde allerede 1866 i Berlin, næppe 24 Aar gammel. Hans djærve, originale Synsmaade, højt udviklede kunstneriske Interesser, brændende Virkelyst og stærke nationale Følelse vilde utvivlsomt have gjort ham til en af de musikalske Foregangsmænd i Landet. Nu fik han i sine faa Virkeaar ikke Lejlighed til at skabe mange Værker: Musik til Fætteren Bjørnsons Dramaer „Maria Stuart“ og „Sigurd Slembe“ samt nogle Hæfter Sange og Klaverstykker. Af den store Almenhed er Nordraak mest bekendt ved Musiken til den officielle norske Nationalsang *Ja, vi elsker dette Landet.* Han var Bindeleddet mellem Kjerulf og sin trofaste Ven Grieg, og den betydelige Indflydelse, han efter det første Møde i København i 1863 har havt paa denne, har Grieg altid selv været den første til at erkende.

Grieg er saaledes i Virkeligheden nærmeste Arvtager efter Nordraak og skulde haft sin Plads i Forbindelse med ham, men for ikke at komme helt bort fra de ovenfor nævnte Abonnementskoncerter, maa Kjerulfs Medhjælper ved disses Stiftelse Johan Gottfried Conradi (1820—97) først omtales med nogle Ord. Han har gjort sig meget fortjent af Musiklivet, idet han fra 1848 til 1853 rejste rundt i Landet for at vække den musikalske Sans, og herunder stiftede han flere musikalske Foreninger i Provinsen. Før Abonnementskoncerternes Paabegyndelse var han en kort Tid Musikdirektør ved et nyt norsk Teater, som blev oprettet i Christiania i Femtiaarene. Senere virkede han væsentlig som Lærer og Leder af forskellige Sangforeninger. Han har komponeret Musik til Digteren Christian Monsens Drama „Gudbrandsdølerne“ med Motiv fra Skottertoget og andre, spredte Ting, deriblandt enkelte Mandskor. Han har ogsaa skrevet en meget fortjenstfuld Oversigt over den norske Musiks Historie (1878). Hans Abonnementskoncerter var meget dygtigt arrangerede og ledede, men maatte efter et Par Aars Forløb stanse paa Grund af Kjerulfs tiltagende Sygelighed. Det philharmoniske Selskab bestod derimod fremdeles og fik i Begyndelsen af Sextiaarene Otto Winter-Hjelm som Leder i Stedet for Arnold, men i 1867 opløstes ogsaa dette Selskab, og paa dets Ruiner dannedes i 1871 det Selskab, der for Tiden nogetnær er den eneste faste offentlige Koncertforening i Christiania, *Musikforeningen.*

I Midten af Syttiaarene traadte en Del Kunstnere sammen til Afholdelse af regelmæssige *Triosoireer* for Kammermusik og disse afløstes faa Aar efter af de saakaldte *Kammermusiksoireer*, der afholdtes under Ledelse af det højt ansete Firma Brødrene Hals — Banebryderne paa Pianofabrikationens Omraade i Norge — og under Medvirkning af de bedste Kræfter. Men da den medvirkende *Kunstnerkvartet* for Strygeinstrumenter for nogle Aar tilbage opløstes ved Dødsfald, stansede disse Soireer, hvorimod et rent privat Selskab med lignende Formaal, *Kvartetforeningen,* fremdeles bestaar. Et nyt Forsøg paa at give Kammermusiken fast Fod i Koncertsalen er dog nu gjort af Koncertmester Gustav Lange.





Musikforeningen, der har til Opgave at opføre Koncertmusik af hvilkensomhelst Art, blev stiftet under Edvard Griegs Auspicier, og da Johan Svendsen Aaret efter kom hjem fra Udlandet overtog de Ledelsen sammen. Hvad disse to geniale og for Landets Tonekunst saa varmt interesserede Mænd i de følgende Aar udrettede, kan ikke skattes højt nok, saa meget mere som Foreningens økonomiske Forhold altid har lagt et Baand paa dens frie Virksomhed. Et fast Koncertorkester med egen Dirigent og regelmæssige Prøver har Christiania aldrig haft, bortset fra et for faa Aar tilbage med Bidrag af Kommunen stiftet *Byorkester*, hvis Kjærne dannes af Nationalteatrets Orkester. Og Koret har indtil den seneste Tid bestaaet af velvillig medvirkende private Kræfter. Med disse beskedne Midler skabte imidlertid Grieg og Svendsen Resultater, som næppe senere har været naaet, om end Udviklingen forøvrigt i flere Retninger er gaaet betydeligt fremad. Da Grieg og Svendsen fratraadte i 1877, havde Ole Olsen Ledelsen, indtil Svendsen i 1880 atter kom hjem. Da han igen forlod Landet i 1883, blev Johan Selmer Dirigent indtil 1886, efter hvilken Tid Iver Holter har været Dirigent.



Fig. 283. Nordraak.

Af disse fem Ledere af Landets fornemste musikalske Institution indtager Grieg nu, efterat Svendsen har taget fast Kvarter i Danmark, ubestridt Pladsen som den norske Tonekunsts Bannerfører, den om hvilken alle de andre slaar Kreds. Af hans banebrydende Virksomhed og overordentlige Betydning for Musikens Udvikling i Norge bliver der ikke her Plads for nogen udførlig Fremstilling, og vi maa i det væsentlige indskrænke os til en Henvisning til de talrige Biografier og kritiske Studier om ham[1]. Han er født i Bergen i 1843 og var Elev først ved Leipzigerkonservatoriet, senere af Gade i København, hvor han deltog i Oprettelsen af Foreningen „Euterpe". Efter en Studierejse til Rom var han fra 1866 til 1874 omtrent den hele Tid fast bosat i Christiania, hvorunder han udfoldede en rig Virksomhed

[1]) En Oversigt vil findes i J. B. Halvorsens Norsk Forfatterleksikon. Se ogsaa Salomonsens Konversationsleksikon, Champlin *Cyclopedia of Music and Musicians* (New York) samt A. Grønvold i andet Bind af det nyeste Pragtverk *„Norge i det nittende Aarhundrede"*.

som Lærer, Dirigent og Komponist. Han ledede ogsaa det philharmoniske Selskabs Koncerter og holdt selv Abonnementskoncerter med Opførelse af større Vokal- og Instrumentalværker. Senere har Grieg ikke haft varigt Ophold nogetsteds, han har været i Hardanger og Bergen, hvor han i to Aar ledede Musikselskabet *Harmonien* — paa sin Villa „Troldhaugen“ udenfor Bergen — i Tyskland, Holland, Rom, København, Paris, Wien, London og mange andre Steder, og samtidig har hans geniale Værker — Romancerne, Korværkerne, Orkesterværkerne, Pianokompositionerne, hans dramatiske Musik og Koncerterne — gaaet sin Sejrsgang over hele den musikalske Verden. Under den store Udstilling i Bergen i 1898 holdtes en omfattende norsk Musikfest, der væsentlig skyldtes Griegs Initiativ. Han er gift med Nina Grieg, født Hagerup, der ved sit udmærkede musikalske Temperament og inspirerede Foredrag bedre end nogen anden har forstaaet at tolke hans Romancer.



Fig. 284. Johan Svendsen.

Griegs Ven og Medarbejder Johan Svendsen (født 1840) har — efterat han nu i 15 Aar (fra 1883), har været fast ansat som Kapelmester ved det kongelige Teater i København og i de senere Aar kun har haft liden Tid tilovers for sin Kompositionsvirksomhed — naturligvis ikke kunnet faa samme Betydning for sit Fødelands Tonekunst som Grieg, men foruden hans overordentlige frugtbringende Arbejde og betydelige Indflydelse paa Musiklivet i de Aar, han som Dirigent for Musikforeningen var bosat i Norge, har han ogsaa ved gentagne Besøg i Hjemmet, senest ved Musikfesten i Bergen 1898, altid hævdet sin Plads som den første musikalske Kraft i Landet ved Siden af Grieg. Hans Kompositioner har, fraregnet hans Benyttelse og Bearbejdelse af den foreliggende Folkemusik, ikke det intenst nationale Særpræg som Griegs. De viser Billedet af en sund, kraftig og livsfrisk Kunstnerpersonlighed, som ogsaa i Musiken opretholder den historiske Udvikling og Tradition. De vidner desuden

om en glimrende Formsans og en højt udviklet Instrumentationskunst. Svendsen er født Symfoniker, ligesom han er født Dirigent. Værkerne er ikke saa mange i Antal, som de er rige i Indhold og udarbejdede med fineste Kunst: to Symfonier, norske Orkesterrapsodier, Orkesterlegende, Fantasier, to Karneval, Violinkoncert, den højt skattede Violinromance, Mandskor, Orkestertranskriptioner, Værker for Kammermusik og Sang samt den sidste *Andante funebre*.



Fig. 285. Johan Selmer.

Af Musikforeningens øvrige tre Dirigenter er Johan Selmer (f. 1844) den betydeligste. Hans Kompositioner præges vistnok meget ofte af en himmelstormende Trang, der forleder ham til at søge altfor overraskende Udtryk og Former, med sære Modulationer og Vendinger. Men man træffer tillige hos ham en sjælden frodig Fantasi og Idérigdom, en ubetvingelig personlig Kraft tilligemed et højt udviklet Herredømme over Orkestret. Han har i mange Aar ikke haft varigt Ophold nogetsteds. Han har været i alle Europas Lande, i Nordamerika, paa Kuba og optraadte i 1870 som Dirigent i Paris lige før Krigen. Han overvar Belejringen, traadte i Forbindelse med Kommunen og blev af dennes Indenrigsminister beskikket som Medlem af en musikalsk Kommission. Han var endda kommen saa langt som til at indstudere sin Orkesterkomposition *Scène funebre*, da Versaillestropperne midt under Generalprøven rykkede ind i Paris. Selmer maatte flygte under æventyrlige Omstændigheder. Han har optraadt ved mangfoldige Koncerter, væsentlig som Dirigent med egne Kompositioner, af hvilke de fornemste er de symfoniske Værker *Scène funebre*, *La captive*, *Tyrkerne gaar mod Athen*, *Carneval flamande*, *Finske Festtoner*, *Nordisk Festtog* og *Prometheus*, flere Mandskor og en Mængde Vokalkompositioner dels *a capella*, dels med Piano eller Orkester.

Grieg og Svendsens første Eftertræder i Musikforeningen, Ole

Olsen, er født i Midnatsolens Land i 1850. Han har for Størstedelen opholdt sig i Christiania som Musiklærer, Leder for Sangforeninger og Instruktør for anden Brigades Musikkorps med Kaptejns Rang. Ogsaa han har foretaget flere Studie- og Kunstrejser og har optraadt som Dirigent mange Gange baade ude og hjemme. Hans talrige Kompositioner, der alle vidner om et betydeligt Talent og friskt, livskraftigt musikalsk Syn, er en femakts, endnu ikke opført Opera *Stig Hvide* og en mindre Opera „*Lajla*“, til hvilke han selv har skrevet Teksten — han har ogsaa skrevet adskillige Digte — en Symfoni, Musiken til det i Wien opførte Drama „Erik XIV“ af Jos. Weilen, en symfonisk Digtning *Asgaardsrejen*, en Pianosuite med Orkester, Musik til Nordahl Rolfsens Æventyrspil „Svein Uræd“ og en hel Del anden Vokal- og Pianomusik.



Fig. 286. Ole Bull (Ungdomsportræt).

Den nuværende Dirigent i Foreningen Iver Holter (født 1850), der i sin Tid har haft Statens store Stipendium til sin Uddannelse, var tidligere Dirigent for „Harmonien“ i Bergen og leder for Tiden ogsaa Haandværkernes ansete Sangforening. Det ovennævnte Byorkester i Christiania skyldes væsentlig hans Initiativ. Hans Kompositioner, som alle bæres af Grundighed og musikalsk Alvor, er en Symfoni, en Strygekvartet, en Violinromance, Musik til Schillers „Götz von Berlichingen“, en Orkesteridyl *St. Hanskveld*, flere Hæfter for Piano og for Sang, Mandskor, og flere større Kantater osv.

Musikforeningen i Christiania har givet Stødet til Oprettelse af lignende Foreninger i mange andre Dele af Landet. Den oftnævnte „Harmonien“ i Bergen har endog bestaaet helt siden 1775, ligesom Trondhjem har haft flere saadanne Selskaber.

Som nævnt mangler Norge en fast Operascene og et fast organiseret Koncertorkester, og det offentlige Musikliv aabenbarer sig derfor hovedsagelig gennem Lejlighedskoncerter. Men i den Retning

er Forholdene ganske stærkt udviklede, og Sæsonkoncerterne er sikkerlig talrigere, end de burde være.

Af fremragende norske Kunstnere, der helt eller delvis har haft sin

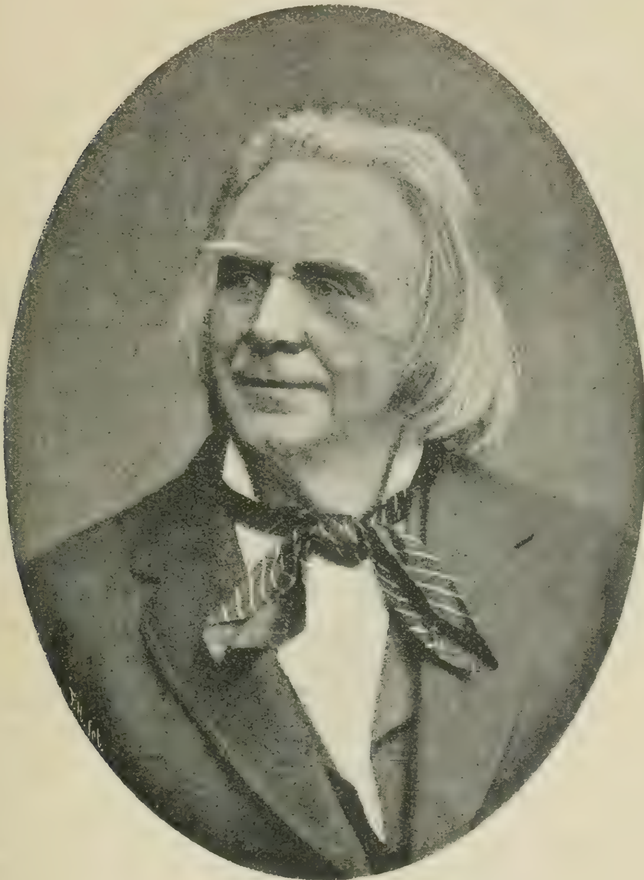


Fig. 287. Ole Bull.

Plads i Koncertsalen, maa foruden de før omtalte, først og fremmest nævnes Violinkongen Ole Bull (1810—80). Hans Liv og Virksomhed har været saa bekendt og omfattende, at der i denne korte Oversigt ikke bliver Plads for nogen yderligere Omtale. Hans Betydning specielt for den norske Kunst samler sig væsentlig om hans Virksomhed som Orkesterdirigent ved det daværende Teater i Christiania i Slutningen af Tyveaarene, hans talrige Koncerter i Hjemlandet og

hans Grundlæggelse af det norske Teater i Bergen i Slutningen af Firtiaarene. Af hans Kompositioner fremhæves den berømte *Sæterjentens Søndag*[1]).

Af fremragende Pianister har Norge haft Thomas Tellefsen (1823—74). Chopins talentfulde Elev — som dog omtrent i hele sit Liv virkede i Paris og kun var korte Besøg hjemme, men som tillige har gjort sig bemærket som Komponist —, samt Edmund Neupert (1842—88), hvis Virksomhed dog for en stor Del falder udenlands, idet han blandt andet var Lærer ved Konservatoriet i København i 12 Aar, og senere ved Konservatoriet i Moskou. I de sidste 5 Aar opholdt han sig i New-York, hvor han havde skabt sig en meget anset Stilling. Han var Landets første mandlige Koncertpianist og viste sig ogsaa i sine elegante Klaverkompositioner og ypperlige Studieværker som en Kunstner med en fin, poetisk Natur.

Nu er Martin Knutzen (født 1863). Elev af Leschetitzky, Landets bedste mandlige Kraft paa Pianoet.

En meget fremragende Koncertvirtuos har Norge haft i Fløjtenisten Oluf Svensen (1832—88), men ogsaa han tilbragte Størstedelen af sit Liv i Udlandet. Han var ved sin Død Professor ved *Royal academy of music* i London og Medlem af det kongelige Privatkapel.

Af Sangere har Landet haft Tenoristen Severin Skougaard (Skougaard-Severini), der ved sin Død var bosat i New-York. hvor han var en meget afholdt Sanglærer.

Nu er Thorvald Lammers (født 1841) den mest fremragende norske Sanger. Han begyndte sin Løbebane som Basbaryton ved Operaen. men gik efter nogle Aars Forløb helt over til Koncertromancen, som han siden har dyrket med stor Fremgang. Især har han indlagt sig meget betydelige Fortjenester som Tolker af norske Sange, deriblandt specielt gamle norske Kvad og Folkeviser. Han har ogsaa i en Række af Aar under sin egen Ledelse med megen Tilslutning bragt berømte Mesteres Værker frem ved Kirkekoncerter og er Leder af den nyoprettede „Cæciliaforening“.

Af Sangerinder var Frøken Amunda Kolderup (1845—82) en sjælden lovende Kunstnerinde, og hun havde ved sin tidlige Død allerede vundet sig et anset Navn som Koncert- og Operasangerinde baade hjemme og i Udlandet.

[1]) Se Halvorsens Norsk Forfatterleksikon. Salomonsens Konversationsleksikon, Champlins *Cyclopedia of Music*, Wasiliewski: Die Violine und ihre Meister m. v.

En meget fremragende Sangerinde er Fru Ingeborg Bjørnson, født Aas (Gina Oselio, født 1858), gift med Teaterchef Bjørn Bjørnson. Ved sin sjælden pragtfulde Stemme og betydelige dramatiske Evner har hun haft stor Fremgang hjemme og ude baade som Koncertsangerinde og dramatisk Sangerinde. Højt anset paa begge Omraader er den svenskfødte, nu naturaliserede Fru Ellen Gulbranson, født Nordgren (1863), der har vundet Berømmelse som en af Nutidens bedste Wagnersangerinder, ligesom Landet har en meget talentfuld Romancesangerinde i Fru Eva Nansen, født Sars (1858), gift med Professor Frithjof Nansen.



Fig. 288. Christian Sinding.

Af nyere Komponister, hvis Værker stadigt opføres ved Koncerter i Ind- og Udland, maa i første Række nævnes Christian Sinding (født 1856) af den bekendte Kunstnerslægt. Han er en Mand med høje kunstneriske Maal, stor Iderigdom og betydelig instrumental Begavelse. Han bevæger sig helst i de store, stærkt pathetiske Udtryksformer og bruger hyppig sin Kraft til Overmaal, men er ogsaa højt skattet for sine mange fortræffelige Romancer, hvoraf han har skrevet en Mængde. Hans øvrige talrige Værker, der bestaar af Korsager, Klaverkvintetter, Kvartet, Trio, Klaverkoncert, Orkesterouverture, Symfoni, Violinsonater m. v., vidner alle om et usædvanligt Kompositionstalent. Ved flere Lejligheder har Sinding, der i nogle Aar har haft Statsstipendium, ved egne Koncerter bragt sine Kompositioner frem under egen Ledelse.

Til det yngre Kuld hører ogsaa den dygtige Komponist Johan Halvorsen (født 1864), tidligere Violinist ved *Philharmonic society* i Aberdeen og Lærer ved Akademiet i Helsingfors, nu Kapelmester i det nye Nationalteater, som i Sæsonen udfolder en rig musikalsk Virksomhed, samt Eyvind Alnæs (født 1872), der har bragt Forhaabninger, navnlig ved en Symfoni, m. V. Sigurd Lie (født 1871),

der har gjort sig bemærket som Komponist af Romancer og Korsange, og Johan Backer-Lunde hører begge til den nyeste Tid.

I Aarenes Løb har utallige udenlandske Kunstnere koncerteret i Norge, deriblandt en Flerhed af den musikalske Verdens første Virtuoser.

Skønt Landet, som sagt, ikke har nogen fast Operascene, har hverken Operaen eller Syngespillet været nogen udyrket Mark. Allerede i 1749 var Pietro Mingottis italienske Selskab i Christiania med Komponisten Gluck som Kapelmester (se foran Bind I, Kap. 21), og senere har udenlandske Selskaber hyppig gæstet Norge. Ogsaa Landets egne Kræfter har flittigt dyrket den dramatiske Musik. Det i 1799 oprettede dramatiske Selskab opførte Syngestykker, deriblandt Enevold Falsens dengang saa afholdte *Dragdukken* med Musik af Kapelmester Kunzen i København, og ligeledes gav det i 1806 oprettede „borgerlige dramatiske Selskab“ (Strømbergs Teater) Syngestykker. De større originale dramatiske Musikværker er dog ikke mange. Flere er nævnt tidligere. Fra den nyere Tid maa nævnes Catharinus Ellings (født 1858) store Helaftens Opera *Kosakkerne*, der er et meget fremragende Værk, og som ved sin Opførelse paa Eldorado Teater i 1897 i endnu højere Grad end tidligere henledede Opmærksomheden paa denne Komponist. Elling, som fra 1886 til 1896 opholdt sig i Berlin, men nu er hjemme, har været en meget frugtbar Kunstner, der har skrevet en hel Mængde Romancer, Klaver- og Violinsager, en Symfoni, et Oratorium, et Korverk, Musik til Ibsens „*Keiser og Galilæer*“ m. v. En betydelig Begavelse paa den dramatiske Musiks Omraade er ogsaa Gerhard Schjelderup (født 1859), der især har vundet et Navn ved Verkerne „*En Søndagsmorgen*“, „*Bruderovet*“ og det allersidste „*Offerild*“ med Text af Karl Gjellerup.

Efterat Christiania Teater blev oprettet i 1837, har man der, ligesom paa Sekondteatrene, hyppig opført Operaer og Operetter, tildels med norske Kræfter. I November 1874 paabegyndte Christiania Teater ogsaa et Operaforetagende med fast ansatte norske og svenske Kunstnere under Ledelse af Ludvig Josephson. Der opførtes et betydeligt Antal store Operaer tildels i en udmærket Fremstilling, men de økonomiske Resultater var, da Teatret ikke havde noget offentlig Tilskud, ikke tilfredsstillende, og da Teatret partielt brændte i Januar 1877, stansede ogsaa Operaforestillingerne. Som Kapelmester fra den Tid maa med Anerkendelse nævnes Johan Hennum (1836—94) der, foruden at være en dygtig Cellist, interes-

serede sig ivrig for Operaen og bidrog ganske betydeligt til de gunstige kunstneriske Resultater, som opnaaedes i denne Genre. Nu er Christiania Teater ikke alene lukket, men endog jævnet med Jorden, og det nye Nationalteater har ogsaa paa Operaens Omraade overtaget Arven.

Christiania Teaters sidste Kapelmester var Per Winge (født 1858), der som Komponist af Sange og Romancer m. v. har gjort sig bemærket ved musikalsk Smag og melodisk Evne. Han er en Fætter af den altfor tidlig afdøde Student Per Lasson (1859—83), som ved sine vakre og friske Romancer og Pianokompositioner havde vakt de bedste Forhaabninger.

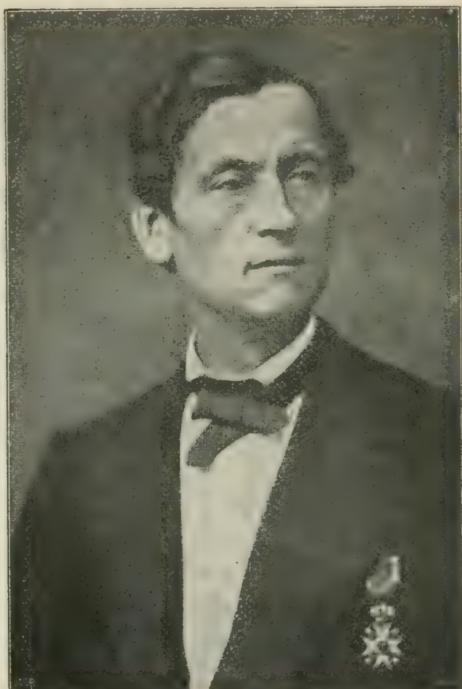


Fig. 289. Joh. D. Behrens.

Den flerstemmige Mandssang har spillet en betydelig Rolle i det norske Musikliv. Det første store Fremstød fandt Sted i Firtiaarene, da Studenternes, Handelsstandens og Haandværkernes Sangforeninger i Christiania omtrent samtidig stiftedes under Medvirkning af Johan Didrik Behrens (1820—90), hvis Navn siden har været uløselig knyttet til denne Gren af Musiklivet, som han med uforbrændelig Energi og Interesse gjorde til sit Livsværk. Han viste som Instruktør for flere store Sangerkorpser, som Lærer ved forskellige offentlige og private Instituter, ved Rejser til Undervisning af Almueskolelærerne paa Landet og ved Afholdelse af en Række store Sangerfester en utrættelig Iver for at fremme Mandssangen og opnaaede virkelig at gøre den til et betydningsfuldt Led i den nationale Tonekunst. Det var Behrens, der i 1858 rejste den tyveaarige Strid om Salmesangen.

Han havde under Arbejdet for Mandssangen Bistand af flere, blandt hvilke, foruden Halfdan Kjerulf, med stor Anerkendelse maa

nævnes den tyskfødte Musiker Friederich August Reissiger (1809—83), der fra 1840 var bosat i Norge, hvor han først var Kapelmester ved Christiania Teater og senere Organist og militær Musikdirektør i Fredriksstad. Foruden med en hel Del andre Kompositioner — deriblandt Musiken til den meget afholdte dramatiske Idyl *Til Sæters* og Syngestykket *Ægtemandens Repræsentant* — har han gjort sig særlig afholdt ved en hel Del, tildels aldeles fortrinlige Sange for Mandskor med norske Tekster, ikke mindst ved Sangen „*Olav Trygvason*“. Disse Sange er omtrent alle udkomne i de af Behrens udgivne talrige Samlinger af Mandssange, hvori der er nedlagt et ganske betydeligt Arbejde, og som har været til stor Hjælp for alle de Sangforeninger, der nu findes i Landet fra Lindesnæs til Nordkap.

Behrens's Arvtager er Olav Andreas Grøndahl (født 1847), der i sin Tid var en afholdt Tenorsanger, og som tillige har gjort sig bemærket ved Kompositioner for Mandssang, et større Korværk *Foran Sydens Kloster* m. v. Han leder nu flere af de største Sangforeninger og mindre, private Kor i Christiania, ligesom han ved Kirkekoncerter har opført større Værker af berømte Mestre under egen Ledelse.

SEKSTENDE KAPITEL

Musiken i Danmark efter 1775

Ved kgl. Resolution af 1774 var det franske Sangspil i Kjøbenhavn blevet ophævet — ved Udgangen af Sæsonen 1778—79 hørte den italienske Opera op; den havde holdt sig i Live nogle Aar længere end den franske paa Grund af Primadonnaen Mlle Torris Yndest hos Publikum og gode Forbindelser i de højere Kredse; men den italienske Opera maatte altsaa ogsaa bukke under, „og den danske Kunst var“, som P. Hansen skriver i sin Theaterhistorie, „Herre i sit eget Hus.“ Dog den „danske Kunst“ existerede for Musikens Vedkommende endnu slet ikke. Den Smule Musik, der skreves herhjemme, stod under Udlandets Indflydelse; om nogen „dansk“ Kunst var der overhovedet ikke Tale og blev det først mere end et Aarti, efter at de udenlandske Gæster var forsvundne. Et Omsyn i Datidens Operarepertoire, saaledes som Overskous og P. Hansens Theaterhistorier oplyser derom, viser, at det var Franskmændene og deres Kunstart: Sangspillet, som længst virkede efter. I 1770' og 80'erne opførtes fremdeles franske Sangspil af Grétry (*Zemire og Azor* ialt 66 Gange, medens et af Grétrys ypperste Værker *Richard Løvehjærte* slet ikke vilde slaa an), Monsigny (navnlig *Desertøren*, opført 1775, var meget populært), Dalayrac (hvis rørende *De to smaa Savoyarder* var en af Tidens Yndlingssangspil, opført 68 Gange), Philidor, Gaveaux, Della Maria og Duni. Næst de franske Sangspil kom de italienske: af Sacchini, Paesiello og Cimarosa (hvis noget senere opførte Hovedværk *Hemmeligt Ægteskab* dog mislykkedes her) og endelig tyske som Glucks (to smaa Sangspil), Gassmanns (*De forliebte Haandværksfolk* opførtes 1781 og blev en af Theatrets allerstørste Tiltrækninger, opført 84 Gange) og Dittersdorffs (der dog først noget senere kom med, *Doktor og Apotheker* opførtes 1789 og blev derefter et Trækstykke af første Rang). — Grunden til, at disse Sangspil gjorde saa

megen Lykke og bevarede deres Yndest. var vistnok for en stor Del den, at de udførtes fortrinligt af Kunstnere, der ikke alene var duelige nok til at lade det Musikalske komme til sin Ret, men som ganske særlig besad fremragende Fremstillingstalent. saaledes at Opførelserne her virkelig synes at have rummet den inderlige Forening af sanglig og dramatisk Interesse, som er denne Art sceniske Musiks Ejendommelighed. Saadanne Kunstnere var Rosing, Caroline Walter og Preisler (senere Frydendahl og Hustru samt Knudsen).

Men det lettere Sangspil kunde ogsaa regne sig til Held. at man i Kjøbenhavn endnu savnede Sans for den store, heroiske Opera. Theatrets Kunstnere besad da ikke heller endnu den Uddannelse. det egne Greb og den bredere Stil, som krævedes til denne Art Musik. Vel var der oprindelig under Italiener-Sangeren Potenzas, senere under Kammermusikus Schiørrings Ledelse oprettet en Syngeskole ved Theatret, og unge Mennesker opfordredes ved Avertissementer i Bladene til at træde ind deri — og vel havde Theatret i hvert Fald en Sangerinde. Jfr. Møller (senere Mdme Frydendahl). hvis Ærgærrighed og Intriger just gik ud paa at være Sangerinde i stor Stil. og som ogsaa ved sine gode „Forbindelser" naaede vidt frem og syntes at have besiddet særlige Anlæg som *Opera*sangerinde. (Oehlenschläger. der som bekendt var ikke lidt musikalsk, skriver om hende i sine *Erindringer*: „Hun havde af Naturen en af de skønneste Sangstemmer, jeg har hørt." men tilføjer. at „den var ikke uddannet nok ved Kunst.") Men Publikum vilde ikke rigtig følge med: 1781 opførtes saaledes *Armide* af Salieri med Primadonnaen Jfr. Møller i Titelrollen. uden at nogen Forstaaelse eller Deltagelse lod sig vække blandt Tilhørerne. Forestillingen. der nok iøvrig var af tvivlsom Godhed, gjorde aldeles ingen Lykke — den gentoges kun fire Gange — og ikke meget bedre gik det, da Naumanns Operaer *Orfeus og Eurydike* (Teksten bearbejdet af Charlotte Biehl) og den andetsteds saa yndede *Cora* opførtes i 1786 og 1788. Smagen var endnu ikke for „stor Opera".

Imidlertid var Opmærksomheden ved den i det Hele betydelige Musikinteresse hos Publikum blevet henledet paa. hvorvidt Theatrets musikalske Status var en saadan, at den kunde tilfredsstille Kravene. og særlig følte man, at Kapellet trængte til en Reform. Allerede ved Ophøret af den franske og italienske Opera havde man stræbt at ordne Kapellets Forhold og navnlig dets Gager — ved hvilken Lejlighed bl. a. den gamle „Vindeputat" til dets den Gang 24 Medlemmer om-

sattes i kontante Penge (ialt 1200 Rdl. aarlig) — nu galdt det en mere indgribende Reform, og til at fuldbyrde den indkaldtes den tyske Komponist J. G. Naumann (1741—1801, jfr. iøvrig I. Del pag. 353). Det var Theaterchefen Numsen, der ønskede at skabe en virkelig Opera forat vinde og fængsle Hoffets og Aristokratiets Interesse, der synes at være mindsket, efterat de fremmede Trupper var borte, ja denne Theaterchef var saa meget forud for sin Tid, at han drømte om at bygge et særligt Operahus. Naumann var en af de mange af Datidens italieniserede Tyskere. Han havde i Stockholm fremført nogle af sine Operaer og bragt Kapellet der paa Fode. I Kjøbenhavn viste det sig, at Kapellet i og for sig kunde tilfredsstille Naumanns Fordringer, ja han skal endog have kaldt den af ham selv ledede Generalprøve paa *Orfeus og Eurydike* „eine glänzende Execution“ fra Orkestrets Side. Dog det maatte forstærkes og med Koret var Naumann lidet tilfreds.

Af sine Operaopførelser her havde Naumann som nys nævnt ikke megen Fornøjelse. At *Orfeus* med Charl. Biehls maadelige Tekst i denne de litteraere Satirers Tid fremkaldte et Spottedigt: *Mikkel og Malene* af P. A. Heiberg, kan ikke undre. Disse Parodier fulgte jo Operaerne som deres Skygger, og P. A. Heiberg var — oprindelig i Enighed med Baggesen, der med sit vaklende Sind siden gik andre Veje — en af Modstanderne og Spotterne af den heroiske Operas hule Pomp og Mangel paa Logik.

Da Naumann rejste, anbefalede han J. A. P. Schulz til Kapelmester, og dennes Udnævnelse blev ved Siden af en Udvidelse af Kapellet det positive Udbytte af hans kjøbenhavnske „Opera-Reorganisation“. Kapellet talte herefter 40 Medlemmer, og der „indførtes nye Instrumenter, de ældre modtog Forbedringer med Hensyn til Omfang, Renhed og Tonestyrke, hvorved Komponisten ... fik nye Instrumentaleffekter til sin Raadighed“[1]). —

Theatret var vel det daværende kjøbenhavnske Borgerskabs væsentlige Kilde til Musiknydelse og da særlig dets Opførelse af Syngestykkerne, hvortil snart yderligere kom Balletterne og derunder hvad man kunde kalde Operaballetterne. Men iøvrig frembød Kjøbenhavn et livfuldt Billede af en meget musikelskende Stad.

1749 var det af Holberg (jfr. hans *Epistler*) saa yndede *Musikalske Societet* ophørt; det var Operaen, der i sin Begyndelse ganske

[1]) Ikke alle Naumanns „Reformer“ vakte dog lige stor Tilfredshed — saaledes navnlig ikke hans Klasseinddeling af Kapellet.

fangede Kjøbenhavnernes Interesse. Men allerede 1751 stiftedes et nyt Selskab, der gav sine Koncerter i *Raadhusstræde*[1]) hver Onsdag Aften — Scheibe spillede her en Hovedrolle — og 1767 begyndte det nye musikalske Selskab at give Koncerter i *Bryggernes Laugshus.* „Det var Bourgeoisiets, den store dannede Middelstands Koncerter ... de koncerterende Musici var næsten udelukkende Dilettanter". Et af Æresmedlemmerne var Johannes Ewald, hvis „søde Pen" skrev Kantater, der i Selskabet opførtes med Scheibes „stærke Toner"[2]). Ganske vist drejede det sig her om private Musikforeninger, hvis Opførelser vel nok bar Præg af, at Dilettantismen havde Raaderum, men Lederne var de bedste af Byens Musikere og Selskaberne veg ikke tilbage for Opførelser af Oratorier som Händels *Alexanderfest* og Grauns *Der Tod Jesu.* Musikalske Kjøbenhavnere kunde da faa deres Musiktrang tilfredsstillet fuldtud, men at de ikke alle mødte til Koncerterne af kunstneriske Grunde, fremgaar af Theaterhistoriens Beretning om, hvorledes den galante Skuespiller Preisler holdt Stævnemøder med en af sine Tilbedte ved „Laugshuskoncerterne", og af Dagbladenes Klager over den „livlige Passiaren" under Musikopførelserne og deres Ønske om, at „de unge Herrer, som kommer i Koncertet alleneste for at drive Spøg med hinanden, vilde vælge et andet Sted til deres Sammenkomst".

Det faldt derfor ganske naturligt, at *Det kgl. danske Akademi,* der fra 1778 danner en Fortsættelse af Laugskoncerterne, og som blomstrede særlig smukt, efter at Konkurrenten, Raadhusstræde-Koncerterne, var ophørt (1773), i sine Love udtrykkelig udtaler, at naar der udføres „noget mere kunstigt, saasom en Aria, Solo, Trio Klaverkoncert, bør alle være stille, og ingen lydelig høj Samtale ske, langt mindre anden uanstændig Bulder eller Larm foraarsages!" — *Det kgl. danske Akademi* blev nu Hovedkilden for det Kjøbenhavnske Borgerpublikums Musiknydelser; Aristokratiet havde kort forinden faaet sine egne fine Koncerter i Postgaarden paa Store Købmagergade. Disse Koncerter, hvortil Priserne var anseelige, udmærkede sig ved de bedste Programmer og derved, at Sangerinder

[1]) Jfr. nærmere C. V. Ravn (Musikforeningens Historie I. Del) om dette og de følgende Selskabers Historie og Virksomhed.

[2]) I Ewalds *Skrifter* (1814) finder vi forøvrig Kantater til Brug for begge Selskaber og de fleste endog for „det saakaldede Raadhusstrædets Musikalske Selskab" — i en Kantate fra 1770 er „den Talende en Sangerinde, som Concerten holdt imod en betydelig aarlig Løn" (maaske Jfr. Teresa Torri).

af det gode Selskab her for første Gang optraadte mere offentlig; mange af dem var Sartis Elever.

Saaledes syntes der da sørget i rigelig Maal for Tilfredsstillelsen af Kjøbenhavnernes Musiktrang, og ved disse Selskabskoncerter, der fulgte paa hinanden Uge efter Uge, bødes der ofte særdeles gode Ydelser, saaledes navnlig paa Aristokratiets Koncerter (der senere skiftede Lokale og almindelig benævnes efter dette Lokale *Gjethuset* paa Kongens Nytorv), hvor man ikke gik af Vejen for at engagere fremmede (italienske) Sangere, og hvor virkelig betydelige Solister som Johan Hartmann (om hvem nedenfor) og efter ham Peder Lem optraadte.

Lem var født 1754; han annonceredes i Adresseavisen som Vidunderbarn i sit 12te (16) Aar, blev Hartmanns Elev og anbragt i det kgl. Kapel. En Række Aar studerede han derefter i Udlandet, navnlig i Wien, og stod ved sin Hjemkomst 1783 som fuldtfærdig Violin-Kunstner og vistnok som den første danske Violinvirtuos. Han blev Medlem af det kgl. Kapel, efterfulgte Hartmann som Koncertmester og var en yndet og beundret Gæst ved Privatforeningernes Koncerter. „Han spiller med utrolig Lethed de sværeste Satser og med et skønt og indtagende Foredrag“, hedder det om ham. Lems Virtuosteknik var øjensynlig saa fremskreden, som Tiden forlangte det, men han var aabenbart tillige en ægte Musiker — han nød saaledes ogsaa Anseelse som Komponist — og han fulgte med Tiden: han indførte Beethovens *Septet* og en Spohrsk Koncert i det kjøbenhavnske Musikliv. Lem døde 1826.

Orkestrene ved de nævnte Selskabskoncerter var ret anseelige: fire eller seks Primovioliner og i *Gjethuskoncerternes* Orkester sad de fleste af det kgl. Kapels Medlemmer. Ved hver Koncert begyndte man i Reglen med en „Symfoni“; om nu herved forstaas en Symfoni efter vort Sprogbrug eller en Ouverture, faar staa hen; oftest delte man (her som andetsteds), naar det drejede sig om en virkelig Symfoni, dens Satser og anbragte Arier og Duetter imellem. I det Hele var Instrumentalmusiken endnu et Appendix[1]). Programmerne angav end ikke Navn paa Komponisten af „Symfonien“, endsige da dens Toneart eller Nummer. Den væsentlige Interesse drejede sig om Sangmusiken og — efter hvad der er opbevaret, tør man nok hævde det — endnu mere om de optrædende Sangere og Sangerinder. Alligevel fulgte man dog ret godt med. Haydn indførtes

[1]) Den ringe Interesse derfor fremgaar ogsaa af, at J. Hartmann ikke kunde faa sine „tolv Symfonier“ trykte, men da ikke heller Klaverudtogene til de dog saa yndede Sangspil *Fiskerne* og *Balders Død* fandt tilstrækkelige Subskribenter til at Trykningen kunde iværksættes, tyder det paa, at Folk sagtens overhovedet ikke købte Musikalier udover Viser og Arier og smaa instrumentale Stykker.

paa denne Tid, først med Kvartetter (de smaa *op. 2*) siden med Symfonier; første Gang en af disse opførtes med Haydns Navn paa Programmet var 1783. Ellers spillede man mest Solostykker for forskellige Instrumenter, ikke mindst for Modeinstrumenter som Harpe og Fløjte, og derhos fra Tid til anden større Kantater og Ouverturer af Phil. E. Bach (Seb. Bach var jo ikke opdaget), Hasse, Naumann, Graun, Benda, Gluck, Salieri, Jomelli eller af de indfødte Komponister som Søren Wedel, Niels K. Bredal, der ogsaa forsøgte sig som Musiker, og Zinck — ja ved de Koncerter, som Potenza gav i Fortsættelse af *Gjethuskoncerterne*, der ophørte, da Lokalet berøvedes Selskabet, spilledes (1787) paa tre paa hinanden følgende Aftener først Picinnis og derefter Glucks *Iphigenie en Tauride* — Kjøbenhavnerne tog sikkert ikke Parti i den berømte Strid, men vilde nok danne sig en Mening om de Stridendes Kvalifikationer.

Det var imidlertid ikke blot i Kjøbenhavn, at et virkeligt Musikliv trivedes, ogsaa paa Landet — sandsynligvis i flere Provinsbyer og sikkert paa nogle af de store Herresæder — dyrkede man Musiken med megen Iver og under større Former, end de fleste vilde være tilbøjelige til at tro det nu, da alt saadant er forsvundet. Der fandtes virkelig her i Landet paa Overgangen af hine to Aarhundreder Herremænd, der — som Esterhazy-Fyrster i mindre Udgave — holdt deres egne Kapeller og Sangere, og paa hvis Gaarde Musiken var en Hovedinteresse, der omfattedes med en tidsmæssig, men tillige dybere gaaende Enthusiasme. En saadan adelig Musikdyrker var Greve Frederik Ahlefeldt-Laurvigen (1760—1832), der i sit andet Hjem i Slesvig holdt et Skuespil- og Operaselskab, som endog naaede til at opføre *Trylleføjten* og *Don Juan*, og som gav store gratis Koncerter. Siden efter indrettede Greven paa Tranekær Slot under Ledelse af Phanty et anseeligt Kapel, fra hvis oprindelig tyske Medlemmer flere bekendte danske Musikerfamilier stammer ned; selv optraadte han som Sanger paa en Kirke-Koncert i Odense, hvor han foredrog en Mozartsk Arie (1805); hans Datter, den senere bl. a. fra de tyske Romantikeres (Immermanns) Historie bekendte Grevinde Elise Ahlefeldt sang paa Koncert, og det Lensgrevelige Kapel koncerterede ogsaa andetsteds i Landet, saaledes 1823 i Aarhus[1]). Men selv om Musiklivet paa Tranekær Slot var det mest storstilede her i Landet, fandtes der ogsaa andre Herresæder, hvor man særlig dyrkede Musik og endog holdt Kapeller, saaledes paa

[1]) Jfr. Louis Bobé: Slægten Ahlefeldts Historie p. 88 ff.

Taasinge paa Valdemar Slot, hvor den musikelskende Kammerherre Juel, (1696—1766) allerede samlede en Kreds af Sangere, Musikere og Skuespillere om sig, og en følgende Besidder General Juel (1766—1827) havde en udpræget Musikinteresse og -begavelse, saaledes at han ogsaa optraadte som Sanger ved Odense-Koncerten.

Paa Taasinge holdt Musikkapellet sig lige til 1880[1]), men ellers synes hele dette ejendommelige Herregaardsmusikliv kun at have blomstret nogle faa Aartier. Det var og blev en kostbar Passion — Grev Ahlefeldt satte store Summer overstyr derved — Tiderne blev daarlige, Interessen svindende og snart begrænsedes den adelige Musikdyrken til Lighed med den almindelige borgerlige, og iøvrig tilfredsstilledes Musiktrangen nærmest paa de ofte langvarige Besøg i Kjøbenhavn.

— — —

Mod Slutningen af Aarhundredet fik det kjøbenhavnske Musikliv mere Profil — en egen dansk Kunst begyndte at spire. Det var Følelsernes Tid, ikke just de stærke men de ømme; det var *Werther*-tiden, der dog her kun ytrede sig i Følsomhed, ikke i Lidenskab og Pathos; det var Revolutionstiden, der herhjemme gav Genklang i en udpræget Humanitetsbevægelse, en abstrakt Menneskekærlighed og Forbedringsiver, i en vis Forstandsmæssighed borgerligt som religiøst. Det var i det Hele den gode Borgerligheds Tid, Venskabelighedens Tid, *Klubbernes* Tid. Nogen Kritik og en Del, lidet fængende, Satire trivedes ved Trykkefriheden, men ikke desmindre florerede Loyalitet og Autoritetstro selv hos en ædel og klog Frihedsmand som P. A. Heiberg. Det var endelig Tyskerhadets (eller dog -uviljens) Tid og det var den Tid, da en Nationalfølelse, der ret sprang ud efter den 2den April, stod i Knop. Og denne vaagnende Nationalfølelse satte sit første spæde Præg i Musiken som i Digtekunsten, for hvilken der jo samtidig begyndte en rig Opgangsperiode. —

Klubberne slugte i denne Periode de tidligere Musikselskaber og blev nu Arnestedet for Musiknydelsen i Kjøbenhavn. Enhver Klub, der havde Agtelse for sig selv, skulde have sin Koncertaften hver eller hveranden Uge, og V. C. Ravn opfører ikke mindre end 28 forskellige Klubber, der væsentlig beskæftigede sig med Musik; man forstaar da, at han kan tilføje, at en Fremmed, der besøgte Kjøben-

[1]) Om Musikforholdene paa Valdemar Slot og Tranekær har Baronesse Julie Juel Brockdorff og Lensgreve Ahlefeldt-Laurvigen velvilligst meddelt Oplysning.

havn. kunde komme paa Koncert hver eneste Aften i Ugen hele Vinteren igennem, og at en Brevskriver til et Leipzigerblad kan meddele, at der (i Vinteren 1805) var givet 300 Koncerter.

Nogen virkelig musikalsk Betydning udover at holde Musikinteressen vedlige havde disse Klubkoncerter dog næppe. Men denne Interesse skabte ikke faa udmærkede Dilettanter, og den fremkaldte en ivrig Musikdyrken i private Hjem som i Frederikke Bruns. Dilettantismen stod i de to sidste Decennier af Aarhundredet paa et særdeles højt Trin, skriver Ravn, og citerer Schulzs smigrende Udtalelse, at han „intet Steds paa alle sine Rejser har truffet det kjøbenhavnske Publikums Lige“ og Kuhlaus Ord om Adelaide Bruns „herlige og udtryksfulde Sang, der er uddannet under de bedste Mønstre“. — Efterhaanden gled imidlertid Klubkoncerterne over i „Sløseriets og Overmættelsens Stadium“; de trykkede Pengeforhold og Vanskeligheden ved at skaffe Afveksling i dette Utal af Koncerter, ved hvilke evindelig de samme Kunstnere optraadte, svækkede ogsaa Koncerternes Værdi og Betydning. De blev efterhaanden kun de hævdvundne Indledninger til Festerne og Ballerne. Virkelig Betydning havde dog to Klubber: Selskabet *Harmonien* og det til Klub omskabte *Musikalske Akademi*. Navnlig det første Selskab: her gaves halvt offentlige Koncerter, her optraadte første Gang den unge Kunzen, og senere skrev han og Schulz Oratorier og Kantater for Selskabet, her debuterede Weyse og her var Dupuy nogle Aar derefter en meget fejret Gæst. Orkestret, som dette Selskab raadede over, talte hele 16 Violiner, men Koret var kun lille, og paa tilstrækkelige Prøver skortede det undertiden. — *Akademiet* lagde særlig Vægt paa Instrumentalmusik, her var Schall Orkesterleder og opførte endog Beethovenske Symfonier, og her optraadte Kuhlau som Klaverspiller. — Man kan alligevel næppe sætte Klubbernes musikhistoriske Betydning ret højt. Ikke heller fordi de avlede og vedligeholdt den berømte Klubvise, Datidens Kælebarn, til hvilken Rahbek, Tode, Storm, Heiberg, Thaarup, Baggesen, ja Oehlenschläger rigelig ofrede. Ganske vist udsatte Klubberne endog Præmier for den bedste Vise *og Musik* dertil; men Reglen var, at Digterne skrev deres Viser til bekendte Melodier, ofte hentede fra det unge danske Sangspil, eller at Viserne (Tekst og Musik) ligefrem gik over fra Scenen til Klubben. At Klubberne som saadanne har fremkaldt en eneste livskraftig og ejendommelig dansk Melodi, vil næppe kunne eftervises; derimod spredtes sikkert nok

de af Digterne valgte Melodier fra Klubbernes rygende Punscheboller ud til alt Folket.

Fra Scenen kom disse Melodier, og dér mere end i Klubkoncerterne maa vi søge det ny i Tidens Musik.

Allerede 1779 og 1780 var de to Syngespil af Johannes Ewald *Balders Død* og *Fiskerne* blevne opførte. Disse Digtninge skyldtes den Forfatter, der først skabte den nyere danske Lyrik, og som var et saa musikalsk Gemyt, at hans rige, afvekslende rytmiserede Digte ligefrem indgav Komponisten de musikalske Idéer (man tænke paa Valkyriesangen i *Balders Død*, Baadesangen i *Fiskerne*). Musiken skreves af Johan Hartmann, der var født i Glogau 1726, uddannet som Violinist, og som bl. a. havde haft Ansættelse i det Pløenske Kapel; herfra var det, at han — antagelig 1768 — kom til Kjøbenhavn, hvor han blev Medlem af det kgl. Kapel og hurtig Koncertmester.

Der er ingen Tvivl om, at der i denne Periode var en bevidst Stræben efter at skabe et dansk Sangspil, hvis Mønstre man nærmest søgte i de franske Syngestykker. Men ligesaa utvivlsomt førte Ewalds Digtninge ind i en hel anden Verden end den, hvori disse franske Smaastykker bevæger sig, og Ewalds Sangspiltekster. rundne af en stærk og ejendommelig Digterfantasi, tager desuden et andet nationalt Sigte, nemlig mod vor Oldtidsdigtning og vort Folkeliv. Ewald „bebuder“ jo i det Hele en Stortid for dansk Poesi; Spørgsmaalet er det, om hans Musiker følger ham. Joh. Hartmann var en Musiker af den Gluckske Skole — hans Ideal var ganske vist det franske Syngestykke, men han var ikke mindre hjemme i den musikalske Tragedie, som betegnes ved den Gluckske Opera, og han nævner selv i en Bladartikel samtidig Salieris *Armida* og Monsignys *Desertøren* som Forbilleder for den kommende Musik til *Balders Død* (der oprindelig var blevet opført uden Musik). Ved et dansk Syngestykke forstodes i hin Tid sikkert nærmest et Syngestykke, hvis Tekst var oprindelig dansk, ikke oversat fra fremmed Sprog; om noget særligt nationalt i Tonen var der endnu ikke Tale. Hartmanns Musik er nu udpræget Glucksk, dog med Paavirkning fra den Haydn-Mozartske Stil. Nogen personlig Ævne vil man sikkert finde deri, men tillige kendelige Udslag af den Tidens Smag, der behagede sig i Taarer og Rørelse; og hist og her dukker der op — vel halvvejs ubevidst — Strofer, der har en dansk Folketone, som er lige fjærn fra Gluck og fra Haydn. Saaledes i *Fiskerne*: *Liden Gunver-Visen* og *Kong Christian stod ved*

højen Mast — hvis Melodi ganske vist, som det nu almindelig antages, ikke skyldtes Joh. Hartmann[1]), men dog bearbejdedes kunstnerisk af ham og vandt almindelig Udbredelse gennem Theateropførelsen — i *Balders Død*: Valkyriernes Sange, kraftige og i Forhold til, hvad Tiden ellers ydede, fantastisk undfangne særlig den uhyggelig malende Besværgelsessang (*f-moll*).—*Balders Død* opførtes 1779 og gjorde en gribende Virkning. Hvilken Værdi Theatret tillagde dette Værk, fremgaar af, at Bestyrelsen tilstod Hartmann et ualmindelig højt Honorar: 500 Rdl. *Fiskerne* kom frem det følgende Aar og vakte ligeledes Begejstring. Foruden disse sceniske Arbejder skrev Hartmann Instrumentalværker ikke blot for sit eget Instrument: Violinen, men hele tolv Symfonier, der dog paa nær en i Amsterdam trykt synes at være gaaet til Grunde. Han var foruden sin Kapeltjæneste beskæftiget som Lærer og som Leder af Gjethus- og det harmoniske Selskabs Koncerter, men han synes ikke at have ført noget lykkeligt Privatliv, ihvertfald var hans økonomiske Forhold daarlige, og han døde i Fattigdom (1793). Hans Søn August Wilh. Hartmann, der nød Schalls Undervisning, kom ind i Kapellet og senere blev Organist ved Garnisons Kirke, var J. P. E. Hartmanns Fader. —


Fig. 290. J. A. P. Schulz.

Efter Operaordningen, der foretoges under Naumanns Auspicier, blev Johan Abraham Peter Schulz sat i Spidsen for vor Opera. Atter en indvandret Tysker, men en Mand, der desuagtet blev den egentlige Forløber for en dansk Musik.

[1]) Melodien skyldes formentlig Ditlev Ludvig Rogert (1742—1813), Landsdommer paa Bornholm, der var musikalsk uddannet og derhos en nær Ven af Johs. Ewald. Spørgsmaalet om Forfatterskabet til den almen bekendte Melodi har iøvrig været meget omdebatteret; det er særlig A. P. Berggreen, der har hævdet Rogerts Førsteret.

Fredagen den 27 April 1792,

bliver

paa det Kongelige Theater,

ved Hans Kongelige Mayestæts høye Ankomst,

opført:

Den bogstavelige Udtydning,

Comoedie i 1 Act af Bromel.

Personerne:

Robinson	Hr. Schwarz.	Welsing	Hr. Arends.
Jenny	Mad. Preisler.	William	Frydendahl.
Edvin	Hr. Rosing.		

Og

Høstgildet,

Et Syngespil i 1 Act af Hr. Thaarup, sat i Musik af Hr. Capelmester Schulz.

Personerne:

Hans	Hr. Musted.	Peter	Hr. Saabye.
Henrik	Gielstrup.	Grethe	Jfr. Morthorst.
Thord	Knudsen.	Anna	Mad. Bertelsen.
Halvor	Rosing.		

med tilhørende

Dands

Stykkerne ere tilkiøbs hos Hofbogtrykker Schultz i Hoybroestrædet No. 64. og det sidste tillige hos Casseren, ethvert for 1 Mrk.

Priserne ere:

For Pladser,

I Logen Litr. A. første Etage à 4 Mk.	I Parkettet — — à 1 Rdlr.
— — — B. anden Etage à 2 Mk. 8 Sk.	- Parterret — — à — 2 Mk.
— — — C. tredie Etage à 1 Mk. 8 Sk.	

Billetterne faaes paa Forestillingsdagen fra Kl. 8 til 12 Slet, hos Hr. Theater-Casserer Gorm, boende i Nye Adelgaden ved Hovedvagten No. 216 i Stuen; men efter dette Klokkeslet udgives ingen Billetter førend om Aftenen ved Indgangen til Skuespillet, NB. naar det heele Antal ikke allerede om Formiddagen skulde være udgivet. — Ingen Billet gielder uden for den Aften og den Plads hvortil den er tagen. — Penge gives ikke tilbage efter at Dækket er optrukket, og ingen Uvedkommende indlades paa Theatret.

Indgangen aabnes Kl. 5.

Operaplakat af d. 27. April 1792.

Schulz[1]) var født 1747 i Lüneburg: hans Fader var Bager, selv skulde han være Præst, men Musikerlysten, der meget tidlig var vaagnet, sejrede. Schulz blev i Berlin Kirnbergers flittige Elev, derefter en søgt Privatlærer og velanset Musikliterat og endelig Kapelmester ved Prins Heinrich af Preussens franske Theater i Rheinsberg (1780). Efter at han havde begyndt at udgive sine Sange: *Gesänge am Klawier* og senere *Lieder im Volkston* (1779 og 1782), blev han snart en almen yndet Komponist, hvis Plads i den tyske Lieds Historie vi har betegnet foran (p. 374). Men ogsaa anden Musik fra Schulzs Haand vandt vid Udbredelse, saaledes hans religiøse Oder og hans Musik til *Götz v. Berlichingen* og navnlig til Racines *Athalia* (1785), hans Sangspil *Clarisse* og *Le barbier de Sevilla* og Opera *Aline eller Dronningen fra Golconda.* Denne sidste var komponeret, inden Schulz 1787 kaldtes til Kjøbenhavn, men det blev med *Aline*, at han indførte sig hos Publikum og opnaaede en stor Sukces, der nok forøvrig for en Del skyldtes Jfr. Møllers Sang — ti sandt at sige besidder *Aline* ikke stor Kunstværdi. Den egentlige Opera var imidlertid ikke Schulzs Sag; han, der havde skrevet Sange i Folketonen, og som allerede 1790 udgav *Tanker om Musikens Indflydelse paa et Folks Dannelse*, havde sat sig til Maal ved ganske andre og jævne Midler at faa det brede Folkelag i Tale. Og hertil bødes der ham Lejlighed i Kjøbenhavn[2]). Ved Kronprinsens Indtog som nyformælet (1790) gav det kgl. Theater en Festforestilling bestaaende af Prams usigelig kedelige Helteskuespil *Frode og Signe* og derefter Thomas Thaarups lille Sangspil *Høstgildet.* Det



Fig. 201. Thomas Thaarup

[1]) Biografi af V. C. Ravn i *Christi Død* udg. af „Samf. til Udgivelse af dansk Musik“.

[2]) Schulzs Indkaldelse stod i direkte Forbindelse med Reformbevægelserne — Højnen af Bonde og Menigmand — idet man i de Grev Reventlowske Kredse mente Schulz særlig skikket til at blive disse Stænders Sanger (Foredrag i *Internationalt Musikselskab* af L. Bobé).

59*

var skrevet i stor Hast, og efterhaanden som Sangene var færdige. komponerede Schulz dem. Indholdet var mere end tyndt og Poesien ikke stort bevendt, men hele Sangspillet, bortset fra Sprogets Sirlighed og stive Opstyltethed, ret jævnt og naturligt og gav Anledning til at udsynge Glæden over landlig Lykke og Tilfredshed, over Sømandens Liv og — som det sig hør og bør — over de udmærkede Regenter og deres gode sociale Forbedringer. Der var ialtfald et spinkelt nationalt Anslag i Stykket, der kom til Orde gennem saadanne folkelige Repræsentanter, som man hidtil ikke havde anset for sceneværdige, og som fik et forhøjet og mere poetisk Udtryk gennem Schulz' Musik. Hans Sange spredtes saa vidt, at de blev Folkesange. — 1793 fulgte *Peters Bryllup*, en Fortsættelse af *Høstgildet* med samme Personliste + en Neger, der takker Kronprinsen for Slavehandlens Ophør! Atter her var sikkert Tidsaanden og Schulz' Musik det afgørende for Sangspillets Held. At man fra højere Steder saa skævt til disse demokratiske, ja næsten demagogiske Stykker, viser bedst, hvilken Mission de opfyldte. Et folkeligt Stykke i en anden Stil skrev P. A. Heiberg: *Indtoget*, der opførtes 1793 med Schulz' Musik. Dette Sangspil er en Art Farce, hvis barokke Indhold er en Forløber for Sønnen Johan Ludvigs *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*, og som rummer en Mængde muntre og mere rørende Sange og i Degnen Brægers Skikkelse en virkelig vittig Personkarakteristik. — For Scenen skrev Schulz ikke flere Værker af Betydning, derimod var han ivrig Deltager i Kjøbenhavns Musikliv i Klubber og Selskaber, hvortil han komponerede Kantater, Oder og Viser, og ved de offentlige Koncerter, som — oftest i velgørende Øjemed — gaves af Kapellet (og hvorom noget nærmere i det Følgende), opførtes Oratorier af ham, der vandt megen Yndest: *Christi Død* (Tekst af Baggesen, 1792) og *Frelserens sidste Stund* (1794). Men Schulz' Helbred var nu saa svækket — huslig Sorg og Ophidselsen ved Kjøbenhavns store Brand havde nedbrudt hans Nervesystem —, at han nødtes til at opgive sin Kapelmesterstilling, og samtidig (1795) forlod han Danmark. Resten af sit Liv flakkede han urolig og nedbrudt omkring i Tyskland; han døde 1800.

Schulz' Efterfølger paa Kapelmesterpladsen som i Kunsten blev Fred. Ludvig Æmilius Kunzen[1]) — atter en Tysker, der virkede for den danske Musiks Fremgang. Kunzen var født 1761 i Lübeck

[1]) Biografi af V. C. R. (Ravn) i *Gyrithe* udg. af „Samf. til Udgivelse af dansk Musik".

i en gammel Musikerfamilie. Dog bestemtes han oprindelig ikke til Musiker men til Jurist. Under Studierne i Kiel voksede imidlertid hans Kærlighed til Musiken stadig, og opfordret bl. a. af Rahbek, der da opholdt sig i Kiel, rejste han med gode Anbefalinger til Kjøbenhavn (1785). Her optraadte han som udmærket Klaverspiller i de musikalske Selskaber (*Harmonien*, jfr. foran), gjorde sig ogsaa gældende som Komponist af Lejlighedsarbejder og fik endelig den betydelige Opgave at komponere Baggesens Trylleopera *Holger Danske* (efter Wielands *Oberon*). Denne Opera vakte som bekendt en stor litterær Fejde (mod den romantiske Operadigtning), i hvilken Interessen for Musiken druknede. Og da Kunzen tillige følte sig forbigaaet ved Schulz' Indkaldelse og herefter opgav Haabet om en musikalsk Stilling i Kjøbenhavn, rejste han paany til Tyskland, blev Kapelmester i Frankfurt, senere i Prag, og skaffede sig et Navn som Komponist og ved musiklitterært Arbejde.

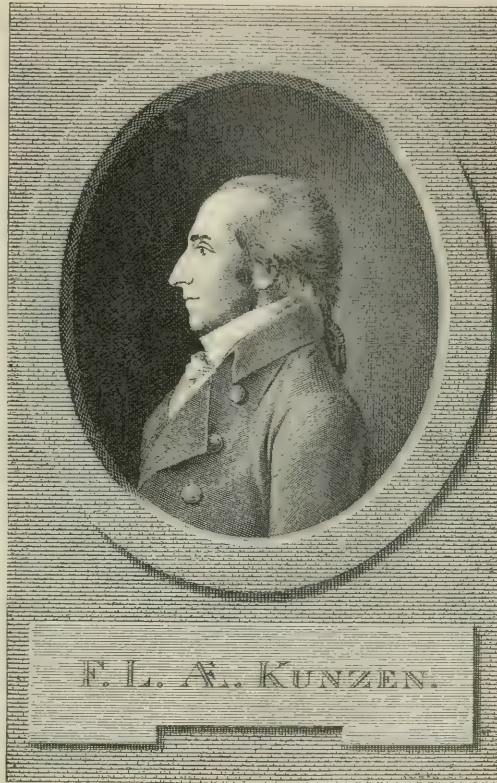


Fig. 202. F. L. Æ. Kunzen.

Da Schulz maatte tage sin Afsked, udbad han sig Kunzen til sin Efterfølger, og fra 1795 til sin Død 1817 var denne da vor Operas Leder. — Kunzen var en begejstret Mozartdyrker og fik Mozarts Værker indført paa vor Scene. Et Forsøg med *Cosi fan tutte* (*Elskernes Skole*) mislykkedes vel til den Grad, at den første Opførelse (1798) rent ud gik i Stykker — ifølge Theaterhistorikerne, fordi de Udførende ikke magtede den ny vanskelige Stil, ifølge Oehlenschlägers *Erindringer* dog ogsaa paa Grund af tilfældige Uheld ved Omklæd-

ninger osv. Denne Opera var jo imidlertid ikke heller det heldigste Valg. og da Kunzen 1807 fremførte *Don Juan*, viste det sig, at Mozarts Opera fuldtud mægtede at gribe og begejstre Datidens Publikum — endda *Don Juan* til Kunzens Ærgrelse maatte opføres i en noget lemlæstet Skikkelse med Dialog istedetfor Recitativerne[1]. Du Puy sang *Don Juan* og bidrog sikkert ikke lidt til Sejren. Endnu lykkedes det Kunzen seks Aar senere at bringe *Bortførelsen fra Serailet* frem. Af andre berømte Komponister indførte Kunzen Cherubini med *De to Dage*. Allerede i Sæsonen 1796—97 lod Kunzen ikke mindre end tre egne Sangspil opføre, deraf to, der ikke blot øjeblikkelig gjorde stor Lykke, men i Virkelighed tæller med i den danske Musiks Udviklingshistorie *Dragedukken* (Tekst af Falsen) og *Vinhøsten* (hvis danske Tekst bearbejdedes efter Kunzens Sangspil *Das Fest der Winzer*, der oprindelig var opført i Prag). Det tredje Sangspil var *Hemmeligheden*. Med Baggesen skrev Kunzen en virkelig Opera, *Erik Ejegod*, der opførtes 1798 med Rosing og Mdme Frydendahl i Hovedrollerne og gjorde stor Lykke; et fædrelandsk Æmne behandledes ogsaa i Laurids Kruses tarvelige Drama *Gyrithe* (opført 1807), hvortil Kunzen skrev en Række Sange, Kor og Dansestykker. Af hans øvrige sceniske Arbejder skal endnu kun fremhæves *Hjemkomsten*, et af Thaarups tyndeste patriotiske Sangspil, det friske Syngestykke *Kærlighed paa Landet*[2]) og Musiken til *Stærkodder* og *Hagbarth og Signe* — Resten synes at have været ubetydelige, hurtig forsvindende Arbejder. Ligesom Schulz virkede Kunzen ivrig og fortjænstfuldt i Koncertlivet ved sine Kantater, Sange og Symfonier og det ofte opførte Oratorium *Skabningens Halleluja* (Tekst af Baggesen).

Efter Kunzen blev Claus Schall Kapelmester. Han var endelig en danskfødt Musiker, født 1757 i Kjøbenhavn. I et meget musikalsk Smaakaarshjem voksede han op[3]), og sit kære Violinspil maatte han dyrke i Smug paa et koldt Loftskammer; om at betale for Undervisning deri var der ikke Tale, og i det Hele var og blev Schall musikalsk Autodidakt. I sit femtende Aar kom Schall — oprindelig uden Faderens Vidende — ind paa det kgl. Theaters Danseskole, og her lagde den bekendte Balletmester Galeotti[4]) Mærke til hans

[1]) Denne oprindelige Oversættelse af *Don Juan* skyldes Laurids Kruse — de senere medtagne Recitativer oversattes af Abrahamson.

[2]) Musiken delvis taget fra en ældre Opera *Ossians Harpe*.

[3]) To Brødre, Andreas og Peter Schall var henholdsvis Violinist og Cellist i det kgl. Kapel.

[4]) Vincenzo Galeotti var født i Firenze 1733 og kom 1775 til Kjøbenhavn, hvor han uddannede et udmærket Balletkorps og som en Forløber for Aug. Bournonville komponerede (i alt 48 Balletter med en poetisk Idé og virkningsfuld Handling. Til de fleste af hans senere Balletter skrev Cl. Schall Musiken.

Musikbegavelse og fik ham til at komponere Dansemelodierne til sin nye Ballet; men til Brug ved Opførelsen maatte Scalabrini harmonisere og instrumentere dem. 1780 skrev Schall Musik til Galeottis Ballet *Kærligheds og Mistankens Magt*, og herefter arbejdede de to Mænd stadig sammen — skønt Schall ifølge Kuhlau ikke kunde skrive otte Takter uden Fejl, medens Oehlenschläger i sine *Erindringer* begejstret mindes hans Melodis Karakter og tragiske Flugt. Det Held, der forfulgte Schalls Balletmusik, skaffede ham Theatrets Bevaagenhed i Form af en Rejseunderstøttelse, og Rejsen blev af stor Betydning for Schall baade som Komponist og Virtuos. 1792 —, efter Hartmanns Afgang, blev Schall Kapellets Koncertmester, rigtignok først efter at Theatret — meget betegnende for det datidige Musiklivs Afhængighed af Tyskland — havde forespurgt Naumann om en fremmed Violinist til Pladsen og faaet hans udtrykkelige Anbefaling for Schall. Samtidig optraadte denne som Solospiller og Dirigent i de private Musikselskaber (særlig i „Kongens Klub"). Sit betydeligste Værk fik Schall opført 1801. Det var et pantomimisk Sørgespil *Lagertha*, en Slags Operaballet, der — et primitivt *Gesammtkunstwerk*! — behandler et nordisk Hof paa en Gang ved Digtningens, Operaens, Mimikens og Dansens Bistand. *Lagertha* blev navnlig ved Schalls Musik og det fædrelandske Stof — man huske det var 1801! — uhyre afholdt. Af de Schallske Balletter kan endnu nævnes *Nina*, *Romeo og Giulietta* og *Rolf Blaaskæg* — og af de Syngestykker, han komponerede, *Chinafarerne* (P. A. Heiberg), der opførtes 1792 og gjorde stor Lykke ved sit hjemlige og jævne Stof, og *Domherren fra Milano*. Nogen dybere Betydning kan man ikke tillægge Schalls Musik, der trofast følger de gode Forbilleders Spor og er saare skablonmæssig i sin Form og Udtryksmaade; men en vis Flugt, rytmisk Præcision og naturlig (men ikke meget personlig) Melodiøsitet kan ikke frakendes den.



Fig. 203. Claus Schall.

Ved Kunzens Død blev Schall altsaa Kapellets Leder; hans Ævner herfor var betydelige, omend Orkesterforedraget „hverken var udpenslet eller stærkt chargeret, men snarere udmærkede sig ved sin Naturlighed" (Ravn); en stor Kompliment var det ihvertfald til hans Dygtighed, at Carl M. v. Weber, da han gæstede Kbhvn. i 1820, erklærede om Schalls foreløbige Indstudering af den ganske nye *Freischütz*-Ouverture, at han vilde være glad, hvis den blev spillet

saa godt ved Opførelsen i Berlin. Schall virkede som Kapelmester til sin Død 1835.

Ved Siden af disse ledende Musikere stod Syngemesteren Hardenack Otto Conrad Zinck. Ogsaa han var nærmest at betragte som indkaldt Tysker, skønt han var født i Husum (1746); ti hans hele Uddannelse foregik i Tyskland, navnlig i Hamborg hos Ph. E. Bach, og han lærte aldrig rigtig at tale dansk. Det var Schulz, som foranledigede hans Udnævnelse til Syngemester, og denne Gærning tog Zinck, der var et iltert Gemyt, sig meget ivrig af og fik saaledes indført et nyt „Syngechor" paa 40 Personer; at han dog var mere velmenende end praktisk og lovlig omstændelig synes at fremgaa af Oehlenschlägers *Erindringer* fra Syngeskolen. Zinck, der tillige blev Organist ved Frelserens Kirke og Syngelærer ved Blaagaards Seminarium, arbejdede interesseret paa Sangkunstens Fremme i Kbhvn. og beskæftigede sig ogsaa med Kirkesangen: han komponerede adskillige stilfulde Salmemelodier og udgav en bekendt Koralbog. Det private Musikselskabsliv maatte selvfølgelig optage en Mand som Zinck; han stiftede „det musikøvende Selskab" — der ikke synderlig praktisk havde Lokale paa *Blaagaard*, altsaa langt udenfor Staden. Her var den unge Weyse en stadig og lærvillig Gæst, ti her oplod først rigtig Mozarts og Haydns Symfonier deres Skønhed for ham. Paa Theatret opførtes allerede 1790 et Syngestykke *Selim og Mirza* (P. A. Heiberg) med en Musik af Zinck, der rigtignok almindelig betegnes som kedelig, hverdagslig, fantasiløs o. lign., og desuden skrev han Kantater, Fløjtesoloer, Sange og Klaverstykker til Selskabskoncerterne, foruden at han optraadte som Musikforfatter (*Die nördliche Harfe . . . über Musik und ihre Anwendung in Norden* m. fl. Skrifter). Zinck døde i Kjøbenhavn 1832.



Vincenzio Galeotti.
Ridder af Dannebrog Professor og Balletmester.
föd den 5 Marts 1733 död den 16 December 1816.

Fig. 204. Galeotti.

Schulz og Kunzen var i Forening med Schall det danske Syngestykkes Grundlæggere, men selvfølgelig frembragte Tiden ogsaa andre Arbejder i en Genre, der snart blev saa yndet. Intet Stykke havde dog særligt Held, ingen Komponist nævnedes udover Øjeblikket, og Søren Wedels[1]) *Lise og Peter* eller

[1]) Søren Wedel var født 1765 paa Føhr og synes at havé været Elev af Schulz. Han var Regimentskvartermester, men opgav ihvertfald i nogle Aar sin Stilling for ene at dyrke Musiken. Han besad „et ualmindeligt musikalsk Anlæg og megen Kundskab". — Grevinde Ahlefeldts Arbejde „var ikke alene mærkeligt ved at være af en Dame og fyrstelig Person, men ogsaa ved mange meget smukke og udtryksfulde Partier" (!).

Grevinde Ahlefeldts (Theaterchefens Frue) *Væddemaalet* — for at nævne et Par Eksempler — har sagtens været Imitationer eller Dilettanteri.

Schulz var Haydnianer, Kunzen Mozartianer. Den første var det mest oprindelige Talent, begavet med en særlig Ævne for at skrive disse varmtfølte, gemytrige og muntre Sange af et enkelt Præg, som let lod sig synge efter, og som Tiden fremfor alt fordrede. Ingen stærke Lidenskaber, men mild Hjærtelighed og hyggeligt



Fig. 205. Dekoration fra „*Chinafarerne*".

Lune prægede Schulzs Musik, og han satte sit Maal i at vinde, opmuntre og forbedre sit Publikum.

Th. Thaarup blev Schulzs Digter. Thaarup var just ikke nogen tiltalende Personlighed — Oehlenschläger kalder ham „fornem og hovmestrerende og af Naturen forfærdelig doven". Men han havde det Held at skrive, hvad Nationen forlangte, og han var en Tid lang dens Yndling. Hvor ringe hans Tekster nu end synes, var der dog i dem noget Nyt — det Idylliske. For os tager hans Skildringer af landlige Forhold og Naturglæder sig altfor renvaskede og søndagsagtige ud. Men saadant behagede just hine Tiders Smag. Ogsaa gennem det danske gode Selskab gik der efter beskeden Lejlighed en Rousseausk Bølge af Naturtrang og -forstaaelse. Ihvertfald glædede man sig over at se paa Scenen, hvad man den Gang antog for „Naturens sande Børn" med deres „oprindelige idealske" Følelser! — Her traf Schulz den rette Tone og hævede Thaarups ferske og sentimentale Festvers op til Poesi — det var da ikke heller

sidste Gang i dansk Musik, at *Lejligheden* skabte blivende Kunstværdier. Man jublede over denne Musik, der var simpel og klar, som talte „Hjærtets blide Stemme“, og som med kunstnerisk Omhu og med en for en Udlænding overraskende Finfølelse fulgte og levendegjorde Sangernes Ord, og man frydede sig ikke mindst over dens „Danskhed“. Man følte „med national Kjærlighed“ det idylliske og idealske i *Høstgildet* og *Peters Bryllup*.

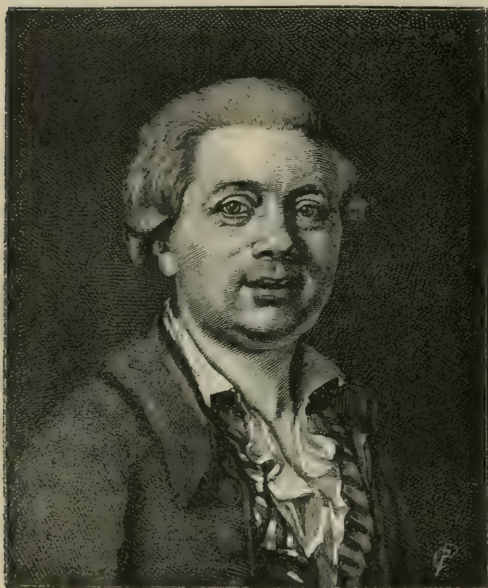


Fig. 206. H. O. C. Zinck.

Historisk var Schulzs (som Kunzens) bedste og typiske sceniske Frembringelser Fortsættelse af den franske *Opéra-comique*, der jo beredte vore Forfædre saa rig en Glæde ved sin Fylde af klare, muntre og ømme Melodier, der fandt Plads lige saa vel i det lune Borgerhjem som i den lystige Klubsal. Det franske Sang-Spil er da forsaavidt Fader til den danske National-Musik. Moder dertil blev den tyske *Lied*, saaledes som Schulz havde dyrket den, inden han slog sig ned her, og som han nu omplantede den paa dansk Grund. Og saavel Sangspil som *Lied* viste sig at have faaet en saare gunstig Jordbund her — hurtig og let lod de sig tillempe efter danske Forhold og dansk Folkekarakter. Naar den franske *Opéra-comique* tilsatte noget af sin *ésprit* og lette Tone, vandt den ved Schulz (Kunzen og Schall) en større borgerlig Gemytlighed og mere naiv og rørende Inderlighed og derved et bredere Grundlag for sin Vækst under de nye Forhold. Og hvis den Schulzske Sang opgav den odeagtige Højstilethed, som undertiden prægede den, saa fik den ved at optage den danske Jævnhed, og ved nu og da at søge Næring af dansk Folkevise, Kraft til et fornyet om end noget ændret Liv hos en Nation, hvor den ikke

skattedes ringere end i sit Hjemland, ja hvor man endog straks fra Begyndelsen af ivrig stræbte at hævde den som sin egen[1]).

Kunzens Musik frembyder et noget andet Billed — Tiden havde vel ogsaa allerede forandret sig en Smule —: den næsten barnlige Glæde over Bønder og Natur dyrkes ikke saa fremtrædende. Det er Borgernes Liv — gengivet med en vis Pyntelighed og en god Del Sentimentalitet —, der var Genstand for Kunzens mest afgørende Sceneheld. Kunzen var mere Verdensmand, klog og høflig, men med en sikker Vilje — han satte endog sit Embede paa Spil, da Direktionen vilde fremtvinge *Don Juans* Fremførelse i en latterlig Forhutling[2]) —, medens Schulz var burschikos og ligetil, men ofte ubehersket og lunefuld i sin Optræden. Kunzen savnede Schulzs Haydnske Naivetet og simple Hjærtelighed; han var umiskendelig Mozartpaavirket — for sin Tid en Fremskridtsmand — han stræbte efter den smukt afglattede Form og efter at give sin Melodi, paa hvilken han var rig nok, en indsmigrende og bøjelig Skikkelse. Han bliver da for vore Øren mere interessant, mere afvekslende, bevægelig og fyldig i sin Musik end Schulz, hvis gennemførte Simpelhed nu i Længden virker noget tørt og ensformigt. Men paa den anden Side staar Kunzen for os væsentlig kun som en Efterligner af Mozart i Melodi som i de enkelte Vendinger. Hans Musik kan hyppigt faa noget af Tidens Føleri; men den har altid fine Manerer og er selv i sin Humor mere overlegen smilende end ligefrem og gemytlig. Sjælden synes den udsprunget af egentlig Trang til at skrive folkeligt. — En Nutidsmusiker vil ogsaa føle Kunzens Musik



Fig. 207. Kunzen-Karikatur.

[1]) Samtiden skattede ikke ringere Schulzs kirkelige Kantater og Oratorier (særlig *Kristi Død* og *Frelserens sidste Ord*), der i klart og myndigt, for vore Øren lovlig unyanceret Sprog giver Udtryk for Tidens Religiøsitet med dens Blanding af Forstandsmæssighed og Følelsesfuldhed.

[2]) Den rationalistiske Tidsaand vilde udslette det mystiske ved Kommandantens Genfærds Optræden; den skulde forklares og undskyldes nøgternt som en Spøg af en af *Don Juans* Venner.

som rigelig naiv („naiv“ her dog forstaaet *cum grano salis*), og efterhaanden fik den, som Imitationer saa let gør det, et stivnet Præg, saaledes at allerede Samtiden inden Komponistens Død kaldte denne Musik for „gammeldags“. — Dog ogsaa Kunzen var med til at grunde en dansk Musik. Skønt han var tysk og til daglig helst, maaske næsten alene, talte Tysk, forstod han med stor Smag og Forstaaelse at lægge sin Musik om danske Tekster og at anslaa en Tone, der i sin Sirlighed og Ynde eller ved sin borgerlige, ja kjøbenhavnske[1]) Gemytlighed gennem Aartier i høj Grad tiltalte den Generation af hans nye Landsmænd, for hvilken han komponerede, og undertiden overraskes man over hos Kunzen at træffe Strofer, der genklinger af danske Folkevisers blidere, vemodigere Stemninger.

— — —

Den „mærkværdige 2den April“ bragte en yderligere Stigning i den nationale Stemning, og til denne Stigning medvirkede Digte- og Tonekunsten betydeligt. Allerede i *Die nördliche Harfe* (1801) citeres en authentisk Beretning, hvorefter „vore skattede Digteres ildfulde Krigssange bidrog meget til at opflamme Kærligheden til Konge og Fædreland og at oplive vore Krigeres Mod — hvis dette kunde ske mere, end det allerede var i enhver Dansks Hjærte.“ Nogle blev „afsungne med almindeligt Bifald i Skuespilhuset“. — Ligesom Publikum i skikkelig Revolutionsbegejstring havde sunget Omkvædet med, naar Frydendahl med særlig Aplomb sang for (i *Dragedukken*):

Klinker Brødre, synger Chor
Frihed paa vor hele Jord!

saaledes jublede det nu med des større Inderlighed (eftersom Sagen var saa nær paa Livet), naar Knudsen, Specialisten i den Art Optrin og Tableauer, omgivet af Flaadens brave Repræsentanter, pathetisk og hjærtegreben sang patriotiske Sange som *Kong Christian* og *Vi alle dig elske, livsalige Fred.*

Kanontordenen 1801, der fremkaldte en ny Fase i Oehlenschlägers og Grundtvigs Digtning, kaldte ingen stor Komponist til Live. Men den vakte den Folkestemning, der beredte Vejen for en stadig mere national Tonekunst. At Udgangspunktet for denne var Sangen, er vel værd at fastholde — ti Sangen, den simple Sang, *Visen* hos

[1] Jfr. *Dragedukkens* lystige Skildring af en kjøbenhavnsk Ildebrand.

Schulz og Kunzen, skulde altid eller dog længe blive en fremtrædende Egenart ved dansk Musik. —

Den *danske* Tonekunst udviklede sig i disse Aartier ubetinget i første Række gennem de sceniske Værker; men Musiklivet i Kjøbenhavn havde sin stadige og betydningsfulde Støtte i Koncertsalen. Vi skal da et Øjeblik dvæle ved, hvad hjemlige Musikere eller fremmede Gæster der ydede.

De bevægede Krigstider greb ikke forstyrrende ind i det private Musikliv i Hovedstaden, men der udviklede sig deraf en Art „politisk Koncert". Allerede de svage Revolutionsdønninger i Aarhundredets Slutning havde givet Genklang i Koncertsalen; nu fik en stor Del af de mange Krigs- og Fredssange og -melodier, som disse Aar fremkaldte, Plads paa det eneste betydelige Musikselskab: *Harmoniens* Programmer, hvor endog en hel Kantate — *La Paix* — — komponeret af S. Wedel, opførtes 1802. Det var da ikke de politiske Begivenheder, der gjorde det af med denne og andre ringere musikalske Klubber — de havde dels overlevet sig selv, dels vanskeliggjordes deres Existens ved de ulykkelige Pengeforhold. Samtidig med. at de private Selskaber døde ud, opstod offentlige *Amatør-Koncerter*, der senere kom under *Selskabet til Musikens Udbredelses* Ægide, og disse Koncerter, der fandt Sted i Hoftheatret og nød det allerbedste og -højeste Selskabs Bevaagenhed, omtales som fortrinlige og synes at have været saaledes paa Mode, at Folk mødte noksaa meget forat „vise og se pragtfuld Paaklædning" som for Musikens Skyld. — Ved Omtalen af disse Koncerter træffer vi jævnlig paa en bekendt og duelig Amatørs Navn: George Gerson (1790—1825). der ikke blot var en af Tidens mest yndede Violinspillere, men ogsaa optraadte som Komponist med Værker, som dog mere var godt gjorte end Udslag af nogen selvstændig skabende Ævne. Ofte opførtes hans Ouverture i *Es-dur* og hans *Pater noster*, ligesom man i private Kredse i nogle Aaringer gærne foredrog hans Sange. — En anden af Tidens fremtrædende Dilettanter var Fr. Grønland (1760—1834). der skrev Sange og Kantater for Selskabskoncerterne og var Korrespondent til Cramers *Magazin für Musik*. Grønland døde som Direktør for den kgl. Porcellænsfabrik. Ved disse Koncerter debuterede vistnok J. P. E. Hartmann som Musiker, idet han ifølge Bournonvilles *Theaterliv* III p. 52 i Forening med denne „som ung Student udførte Concertanter af Kreutzer og Moralt".

Foruden Amatørkoncerterne samlede *Kapelkoncerterne* Publikums Interesse. Det var væsentlig Velgørenhedskoncerter — saaledes gaves der ved de *Massmannske Skolers* Aarsfest Koncerter i en eller anden Kirke med ret omfattende Programmer. Ved Siden deraf (og siden hen alene for dette Formaal) koncerteredes to Gange aarlig til Fordel for det kgl. Kapels Enkekasse — der 1791 var oprettet af Schulz og efter ham styredes med megen Omsigt af Kunzen og Lem — en kirkelig og en Theaterkoncert, hvilken sidste dog i de „daarlige Tider" faldt bort, saaledes at kun en Koncert i Paasken i Frue Kirke blev tilbage. Orkester-Koncerterne betegnes af V. C. Ravn som „Mønsterkoncerter". Ved Kirkekoncerterne opførtes ikke blot hjemlige Værker af Schulz og Kunzen (ogsaa Weyses Kirkeværker kom første Gang frem ved saadan Lejlighed). men tillige anselige fremmede Værker som Haydns *Skabelsen*, der dog ikke vilde falde i Kjøben-

havnernes Smag. Mozarts *Requiem*, Cherubinis Messer og *Requiem*, senere Spohrs og Schneiders Oratorier. Udførelsen af disse større Korværker har dog aabenbart ikke altid været mønsterværdig; der klagedes over, at Udførelsen „ikke var Kompositionerne værdig paa Grund af, at der ikke holdtes tilstrækkelige Prøver“, og man var endnu ikke naaet saavidt, at man vovede sig til Opførelser af de store Oratorier i deres Helhed.

Musikdyrkelsen i Koncertsalen frembyder ellers ikke noget ubetinget lysteligt Billed — navnlig fordi vi iagttager en stadig Tilbagegang af den alvorligere Musikinteresse. Under Schalls Ledelse fremførtes jævnlig Haydnske og — om end sjældnere — Mozartske Symfonier, ligesom en enkelt Beethovensk Symfoni dukker op. Vanskelig lader det sig fastslaa, hvilke Symfonier der her er Tale om, ti Programmet angiver fremdeles kun en „stor“ — „ny“ (eller lignende) Symfoni. Men Smagen forsimpledes øjensynlig, man vilde ikke ulejlige sig med at høre disse lange og vanskelige Musikstykker: efter 1810 gaar baade Haydn og Mozart næsten helt ud af Musikrepertoiret. Kammermusiken dyrkedes ogsaa kun spredtvis og uden det store Publikums Deltagelse, derimod kunde Sangmusiken altid regne paa Opmærksomhed. Paa dette Felt bestod en vis Vekselvirkning mellem Theater og Koncertsal; det var de kgl. Sangere og Sangerinder, der assisterede ved Koncerterne; de bragte deres Repertoire med, sang deres Arier og Duetter, som Folk syntes at nyde lige saa godt i deres Løsrevethed, og de indstuderede — mere fortjænstfuldt — for Koncertsalen Operaakter, der senere gik over paa Repertoiret. Saaledes finder vi i en gammel Programsamling, at *Tryllefløjtens* første Akt — „oversat efter Schikaneders Syngespil og lagt under Mozarts Musik til samme“ — opførtes i det *Venskabelige Selskab* d. 4. Oktbr. 1818, og den anden Akt Ugedagen derefter, medens det kgl. Theater først naaede til *Tryllefløjten* 1826. — Idet Symfonien traadte tilbage i Koncertlivet og afløstes af den hurtigere og lettere overkommelige Ouverture, og det Sanglige hævdede sig en Førsteplads, forandrede Koncertpræget sig ikke saa lidt. For at drage Publikum til Koncerterne var det nødvendigt ogsaa at finde paa noget Nyt. Paa denne Tid, i d. 19. Aarhundredes første Aartier, indførtes da Romancesangen i Koncertsalen og lidt senere Mandskvartetten, hvilke Nydannelser hver paa sin Vis fik stor Betydning for dansk Kunst og Musikliv. Men typisk for Smagens Plathed er Overskous Beretning om, at man paa selve paa det kgl. Theater benyttede Tyrolerkvartetten *Leo* som Trækplaster for — Beethovens *Fidelio* (1829).

Det var her som overalt i Evropa Virtuos-Dyrkelsen og senere Rossinismen, der besejrede den gode Smag og satte den virkelige Kunstforstand i Skyggen. Rossini indførtes 1820 med *Tancredi* og satte sig straks fast i Theater og Koncertsal, begunstiget „fortrinsvis i Hofcirklerne og hos en Del jødiske Musikenthusiaster“. Vi skal siden høre nærmere om Rossinismens Indgreb i dansk Musik. Virtuoserne havde man allerede længe kendt, men nu blev det her som andetsteds deres gyldne Tid. Til disse Virtuoser kan vi imidlertid ikke henregne de fortjænstfulde danske udøvende Kunstnere, der holdt det daglige Koncertliv oppe: Klaverspillere som Kuhlau og Weyse (i hans unge Aar) eller Cathrine Wernicke (f. 1789, Datter af Kapelmester W.), Violinspillere som Lem, Schall, Tiemroth og senere Wexschall, en Obospiller som Barth og en Cellist som Funch foruden de mange „kongelige“ Sangere og Sangerinder, blandt hvilke her endnu skal fremhæves Mdme Dahlén og Jfr. Zrza. Virtuoserne var derimod de Kunstnere, som drog hertil for at vise Kjøbenhavnerne deres Kunstfærdigheder, som man beundrede ude i Verden, eller — mere priseligt — gjorde dem bekendt med den nye Musik, der ikke endnu var naaet hertil. En Type paa den første Slags Virtuoser er Abbed Vogler, der gæstede Kjøbenhavn 1796 og vakte en forbløffet Beundring selv hos sunde musikalske Naturer som Oehlenschläger, der er fuld af ærbødig Lovprisning af Voglers Orgelkunststykker og af hans Opera *Herman von Unna*, som Theatret opførte — navnlig af den uhyggelige *Vehmgericht*-Scene. Andre Virtuoser spillede paa sjældne Instrumenter, navnlig var Glasharmonikaen yndet — den indførtes vistnok af Gluck ved Charlottenborg-Koncerterne og spilledes senere hen navnlig af Fru Westenholz fra Schwerin, der ogsaa var Klavervirtuos. Saaledes forenedes ofte to „Kunstfærdigheder“, og det var ganske almindeligt, at en Dame baade optraadte som Klaverspillerinde og som Sangerinde. Til Kunstfærdigheder kan man vel henregne den berømte, men allerede noget aldrende Catalanis Sangforedrag, der til at begynde med satte Kjøbenhavn paa den anden Ende, men siden hen kun fandt en køligere Deltagelse, uagtet Sangerinden — ligesom Mdme Milder Hauptmann, der ogsaa gæstede Kjøbenhavn i Fyrrernes Slutning — imødekom Lokalpatriotismen saa meget, at hun i Slutningen af Koncerten sang: *God save Fred'rik our King* (Milder Hauptmann foredrog endog *Kong Christian* paa Dansk), saaledes at den „paa en særdeles højtidelig og værdig Maade“ istemtes i Kor af en stor Del af Publikum. Dog Catalanis Besøg fører os helt ned til Rossinifeberens Dage.

Blandt de Besøgende, der bragte Kjøbenhavn vægtigere Gaver, skal først og fremmest nævnes Carl M. v. Weber, der i Oktober 1820 optraadte som Komponist, Klaverspiller og Dirigent. Dette Besøg (se nærmere pag. 455) er allerede mærkeligt derved, at Ouverturen til *Jægerbruden* opførtes første Gang her i Byen. Dernæst Moscheles, der spillede sine egne Kompositioner og sine berømte Variationer og Improvisationer — hans Spil inspirerede Weyse til de prægtige *Etuder* — og Hummel, der gæstede Kjøbenhavn som Vidunderbarn; stor Lykke gjorde endvidere en udmærket bøhmisk Pianist Franz Lauska. Med disse og andre Virtuoser bragtes mange af Verdenslitteraturens Klaverkompositioner til Kjøbenhavn (saaledes senere navnlig Beethovens Koncerter, Korfantasi o. fl.). Endnu skal her nævnes de vidtbekendte Brødre Andreas og Bernhard Romberg, af hvilke navnlig den sidste (Cellospilleren) var meget yndet her, hvor han aflagde flere Besøg, — og endelig en Mand, der kom hertil som Virtuos,

men fik mere blivende Betydning for vor Musik end nogen af de nævnte: Edouard du Puy.

Denne Mands Oprindelse staar endnu hen i det dunkle[1]). Det vides, at han er født ved Neuchâtel c. 1770, dog er „Du Puy“ eller „Dupuy“ ikke hans Fødenavn, men et tiltaget, og hvad angaar hans Afstamning, da har man kun Gisninger at holde sig til. Som Dreng opdroges han hos en Onkel, hvem han selv kalder „Fader“, der var Stadsmusikant i Genève, og af denne modtog han sin første Musikundervisning. Senere var Dussek blandt hans Lærere og temmelig ung blev Du Puy Koncertmester hos Frederik den stores Broder, Prinsen af Rheinsburg, for hvis uægte Søn han gærne vilde gælde, og samtidig studerede han Musikteori under Fasch. Som Violinspiller uddannede Du Puy sig til en betydelig Virtuos i den „brillante“ Genre og kunde i denne Egenskab gøre en Del Kunstrejser i Tyskland, men han gjorde sig samtidig mindre heldig bemærket ved sine kaade og lunefulde Paafund. Dette havde tilsidst til Følge, at han mistede Koncertmesterstillingen, og 1793 dukker han op som Virtuos i Stockholm. Her opnaaede han Ansættelse som tredje Koncertmester ved Operaen og debuterede 1799 som Sanger. Han stod i høj Yndest hos Publikum, og man mente, at han for lange Tider var knyttet til Stockholm, da atter en noget udfordrende Kaadhed — overfor Kong Gustav III Adolf — skaffede ham en Udvisningsordre paa Halsen. Nu vendte han sig til Kjøbenhavn, hvor han 1800 gav sin første Koncert — som Violinspiller — paa det kgl. Theater. Ogsaa her havde Du Puy let ved at vinde baade Amatører og Kendere, ikke mindst dem af Kvindekønnet, og han var en stadig og saare yndet Koncertspiller. 1802 blev han ansat som Sanger ved Operaen, og hans i Udlandets Skole uddannede meget smukke, bløde og klangfulde, men ikke just store Stemme, der kunde udføre baade Tenor- og Barytonpartier, vakte saa meget større Opsigt, som vort Publikum jo ikke havde været forvænt med saadanne faguddannede Sangere, men tværtimod oftest maatte nøjes med Natursang af stemmebegavede Aktører og Aktricer. Du Puys Hovedrolle blev her *Don Juan*, der vistnok først ved ham fik fast Hjem paa vor Scene. Ti vel betegnes hans Spil som mere spirituelt end varmt, men Stemmen bedaarede. Desuden var hele hans Optræden den fuldendte Verdensmands, — han var elskværdig og

[1]) Biografi i *Ord och Bild* (1902) af A. Buntzen.

livfuld, og „af den uimodstaaelige Forførers Natur var der saa meget i hans egen, at Billedet maatte faa en ganske særegen Troværdighed". Du Puy var hidtil kun kendt som Violinkomponist; 1806 debuterede han med Syngestykket *Ungdom og Galskab*, der aarelænge skulde blive en fast Bestanddel af vort Repertoire, og hvori han selv fik sin allerbedste og mest flatterende Rolle som Ritmester Rose. Egentlig var Syngestykket et Lejlighedsarbejde. Man vilde opføre Méhuls *Une folie* — *Skatten* var jo blevet et Yndlingsstykke her — og N. P. Bruun havde oversat Teksten, men Musiken kom ikke fra Paris. Da tilbød Du Puy i al Hemmelighed at skrive en ny Musik til den danske Bearbejdelse, og dette hans Arbejde modtoges med „en Bifaldsstorm".



Fig. 208. Du Puy (som *Don Juan*).

Ungdom og Galskab indtager til en vis Grad en Særstilling i ældre dansk Musik. I dette let henkastede, melodirige, men ogsaa ofte skablonmæssig formede Sangspil er kendelig en fransk Elegance, en indtagende Munterhed og ikke mindst en livfuld Rytmik, der ikke findes i samtidig dansk Musik, men med denne franske Tone er der let og naturligt sammensmeltet en dansk, der blandt andet giver sig Udtryk i den direkte Udnyttelse af en dansk Bondevise (*Falderi, faldera* ....). Hjemlig lystig og hyggelig virkede *Ungdom og Galskab* og paa samme Tid fremmedartet i sin dristigere Munterhed, i sin varme, men flagrende Erotik og sin æggende Vinsalighed, og saaledes vandt Sangspillet vort Publikum.

Stort mere kom Du Puy ikke til at udrette for den danske Scene eller for dansk Musik. 1807 deltog han, der øjensynlig regnedes med til Bourgeoisiet i Kjøbenhavn, i Livjægernes Udfald og blev forfremmet til Løjtnant, men „Portepéens Honnør" tillod da ikke, at han optraadte og paa Scenen udsatte sig for det civile Publikums Kritik. Som Koncertmester og Sanglærer for Eleverne vedblev han derimod at virke, indtil hans ofte omhandlede, intime Forhold til Prinsesse Charlotte (Frederik d. 7's Moder, hvis Lærer han var blevet, saavidt vides efter hendes eget Ønske), foranledigede

hans anden Landsforvisning (1809). Efter nogen Omflakken kom Du Puy atter til Sverrig, hvor hans Yndest var uforandret, og Forholdene nu tillod hans Ansættelse som Kapelmester (1812). Fra nu af tilhører han svensk Musikhistorie. Han døde 1822 i Stockholm. Du Puys omskiftelige Liv og hans Personlighed med dens Blanding af Bohêmen, Militæren og den borgerlige Embedsmand har altid staaet i et vist romantisk Skær; alle Enkeltheder deri er tilmed ikke endnu klarlagte.

Hans naturlige Begavelse var mangesidig og glimrende, men ikke dybtgaaende; hans Naturel fuldt af Lune og uovervindelig Livsglæde. Hans Letsind og hans erotiske Flagren var næppe Tiden saa ganske fremmed, og undskyldtes ialtfald gærne med hans personlige Mod, Galanteri og Elskværdighed. Han var en Æsthetiker — omend ikke af de finest kultiverede —, hvem dog undertiden Melankoli og Tomhed kunde gribe og bringe lige til Randen af Selvmord.

Som Sanginstruktør ved Theatret havde i disse Aar Ludwig Zinck[1]) virket, bistaaet til Tider af sin Broder Georg Zinck, der i en kort Periode var Theatrets første Tenorsanger. Men mere Indflydelse paa vor Opera og paa Smagen i det Hele fik Direktøren for en Theatersyngeskole, der aabnedes 1819: Italienersangeren Giuseppe Siboni, hvem Prins Christian (senere Kong Chr. VIII) havde opdaget paa en Rejse og bevæget til at opgive et Engagement i St. Petersborg for at knyttes til det danske Theater. Sibonis Sangkunst var „det mest Fuldendte, man endnu havde hørt herhjemme“, men med sine 39 Aar følte han ikke Trang til en fortsat og sagtens stadig tilbagegaaende Sangervirksomhed. „Han saa ud som en Helt og havde tilegnet sig en Del af Talmas Manerer, men Stemmen svigtede, og det hjalp ikke meget, at han søgte at skjule en Mangel paa Kraft i Tonen med Triller og Roulader“ (Oehlenschläger). Det blev hans Gærning her at uddanne andre Sangere og at indføre eller ihvertfald fastslaa den Rossiniske Retning paa vor Operascene. Siboni blev Kammersanger og fik den nævnte Stilling som Sanginstruktør, og 1827 oprettede han med kgl. Tilladelse et Musikkonservatorium. Dette første danske Konservatorium adskiller sig vel fra, hvad vi nu kalder saaledes, idet det nærmest var en Skole for Theaterelever (oprindelig 12 af hvert Køn), i hvilken almindelige Skolefag stod jævnsides med Theater- og Musikfagene; men fra denne Skole — der dog i Længden ikke kunde glæde sig ved Sibonis usvækkede Interesse — udgik dramatiske Sangere som Peter Schram og Chr. Hansen, og i Syngeskolen var Siboni Lærer for alle Tidens første Sangere og Sangerinder som Kirchheiner, Schwarzen, Ida Wulff, Ida Fonseca og Mdme Simonsen. Ved sin Tiltrædelse forefandt Siboni iøvrig en Sangerinde, Jfr. Zrza, der var i Besiddelse

[1] Født 1776 i Hamburg, død 1851 i Kjøbenhavn, fra 1802—1842 ansat ved Theatret, i den længste Tid som Sanginstruktør for Solosangerne. Zinck deltog ogsaa i Dilettant-Koncertvæsenet (*det harmoniske Selskab*) og komponerede Kantater o. lgn. samt Operaen *Soliman den anden* og Musik til Heibergs *Alferne, Fata Morgana, Pigen fra Heilbron* (Kleist) m. fl.

af en herlig Stemme, en Sopran af ualmindelig Højde og Klangfylde, og som var en fuldkommen Koloratursangerinde, men ganske uden dramatisk Anlæg — altsaa en Sangerinde, der just sad inde med, hvad det nye Repertoire forlangte, idet man jo nu ikke længere som i Sangspillets Dage kunde (og maatte) nøjes med Skuespillere med nogen Syngestemme. — 1820 opførtes *Tancredo*[1]) og slog allerede Rossini-Sejren fast, men ganske anderledes Begejstring vakte *Barberen i Sevilla* (1822) med Jfr. Zrza som Rosina, Cetti som Barberen og Frydendahl som Don Bartholo, medens *Skaden* (gazza ladra) blev udpebet (1824), og *Pigen fra Søen*, et Par Aar efter, havde samme Skæbne.



Fig. 209. Siboni (i *Vestalinden*).

Der havde nemlig ogsaa her dannet sig et Modparti mod Dyrkelsen af Rossinis Koloraturopera. Sejre kunde dette Parti vel foreløbig ikke (bl. a. fordi „Hoffet var aldeles paa Sibonis Parti", der uafladeligt ved festlige Lejligheder kun opførte Rossinis Operaer), men det havde en stor Styrke deri, at det hævdede det Nationales Ret og pegede paa Faren for den danske Musik. I sin Kamp havde det derhos et Navn at kæmpe under, som saa at sige hele vor Musikverden saa op til: Weyses. Al ægte, sund og kunstfuld Musik betegnedes af de mere ærlige og alvorlige Musikvenner som „Musik paa Weyses Maner", medens Italienermaneren, og den snart efter opdukkende Meyerbeer- og Auber-Maner, betragtedes som skadeligt, smagsfordærvende Humbug. — Midt mellem Partierne staar den kloge og kølige J. L. Heiberg, der mener, at Rossini har gjort saadan *furore* rundt om i Evropa, at det vilde være urimeligt, om Theaterbestyrelsen betragtede Publikum som Børn, for hvem visse Adspredelser er utilladelige, og at Publikums Valg kunde vise sig paa andre Maader end at udpibe det, som en stor Mængde dannede Mennesker finder Behag i. Men paa den anden Side har han klart Blik for, hvor forskabede den italienske Skole gør Sangerne,

[1]) J. L. Heiberg spotter over, at man her kalder Rossinis Opera med et Navn, der, ligesom *Semprififa*, hverken er Latin, Italiensk eller Dansk.

idet han ved Omtalen af *Kærlighed uden Strømper* lovpriser Phisters Karrikatur af en saadan Sanger: „den fremmede Udtale af det danske Sprog, de traditionelle Figurer og Zirater, den bestandige Maade at foredrage alle Passager som Staccato-Løb, endelig den synlige legemlige Anstrengelse ved at faa Tonerne ud .... Hovedets, Kroppens og alle Lemmers bevægelige Deltagelse i Sangen“ (Kjøbenhavns flyvende Post 1830).

Medens Weyses Navn og Kunst saaledes brugtes som Skjold mod den vælske Musik, fik denne periodisk et ikke ringe Tag i Fr. Kuhlaus Frembringelser, i hvilke tillige den tyske Musik, som den repræsenteres af Carl M. v. Weber, gør sig gældende. Og dog staar disse to Mænd Side om Side i dansk Musikhistorie som de, der for Alvor grundlagde en dansk Musik.

Christoph Ernst Friederich Weyse[1]) fødtes d. 5. Marts 1774 i Altona. Hans Fader var en „brav Urtekræmmer og tidligere Borgerkapitain“; hans Moder „en stor Elskerinde af Musik“, der „spillede temmelig færdigt paa Claveer“. Da Weyse var syv Aar gammel, døde hans Fader, men han fik snart en Stedfader i en Købmand Weber, der i senere Brevveksling med Sønnen fremtræder som en meget tør, herskesyg og ikke just tilforladelig Mand. Afgørende Indflydelse paa Weyse fik Bedstefaderen, Kantor Heuser. Han opdagede Drengens Musiklyst og tog sig saa ganske af ham, at Weyse selv siger: hos min Bedstefader tilbragte jeg nu (fra 1782) det meste af Dagen indtil 1789 .... og anvendte enhver Fritime paa at øve mig, og ved min Hurtighed til at lære de mig foreskrevne Haandstykker gjorde jeg ham undertiden ordentlig utaalmodig.“ I Bedstefaderens Bibliothek fandt Weyse, der snart blev ked af „Haandstykkerne“, imidlertid vægtigere Føde, og en Mængde Sonater af Ph. E. Bach, Operaer og Sange af Hiller. Neefe og Reichardt havde han snart pløjet igennem og delvis lært udenad uden at have egentligt Begreb om Klaverspillets Teknik, hvori Bedstefaderen ikke heller var nogen Mester. Lidt begyndende Undervisning i Orgelspil strandede paa, at Weyse ikke havde Begreb om Generalbas, og Violinspillet synes ikke at være blevet til andet end „Phantaseren“. Ogsaa som Komponist forsøgte den 11aars Dreng sig, idet han skrev nogle Viser og Sonater for Klaver med Violin og Cello. Hvormeget han havde at lære, gik dog op for Weyse, da hans Beskytter, den meget musikalske Syndikus Gaehler, forelagde ham en af Seb. Bachs Sonater. Den kunde han ikke spille fra Bladet; dette stimulerede til ivrige Studier af denne ny Musik og samtidig fandt Weyse Fornøjelse og Belæring af at studere Ph. E. Bachs *Über die wahre Art das Clavier zu spielen.* — Det var hans højeste Ønske efter Konfirmationen at blive uddannet til Musiker, men Forældrene mente, at han burde være Købmand. Han kom ogsaa i Lære i Hamborg, men efter ganske kort Tid blev han erklæret for ubrugelig til det Fag. Hvad skulde der da blive af ham? Tilfældigvis traf ham sammen med Prof. Cramer[2]), der hørte

[1]) Biografi af A. P. Berggreen 1876, jfr. C. Thrane *„Danske Komponister“*.

[2]) Carl Friederich Cramer (1752—1807) var fra 1775 Professor ved Kiels Universitet, hvorfra han (1795) blev fjærnet paa Grund af revolutionære Sympathier; han dyrkede Musik, udgav Klaverstykker og Sange samt *„Magazin für Musik“* (1783—1809).

ham spille og erklærede, at han absolut „maatte blive Musicus og lære Compositionen“ under Cramers gode Ven, Kapelmester Schulz i Kjøbenhavn. Weyse fik straks sine Forældres Tilladelse og drog til Kiel, hvor han opholdt sig i Prof. Cramers Hus, indtil der blev gunstig Skibslejlighed til Kjøbenhavn. — Det Hjem, Weyse forlod, havde været lykkeligt for ham og trods de hverdagslige og jævne Kaar i det lille Købmandshus ikke uden Poesi eller Næring for hans Fantasi. Mest bidrog hertil Bedstefaderen, der trods sine halvfjerds Aar var Livfuldheden og Musikbegejstringen selv, og som elskede Barnebarnet og stadig var ham en prægtig Kammerat — men dernæst ogsaa Moderen, der beundrede Drengens Begavelse, og iøvrig, hvad Weyse „endnu takkede Moderen for i hendes Grav, holdt ham til Renlighed og Orden — og til Religiøsitet“. Om Aftenen læste hun højt af en Roman eller et Skuespil, og over den Slags Læsning glemte Weyse alt næsten, Musiken med. Skuespillene vakte Theaterlysten, der tilfredsstilledes af et Marionettheater, som Weyse selv lavede sig, og for hvilket han improviserede Skuespil med Elskende og Feer. —

Om Efteraaret 1789 kom Weyse til Kjøbenhavn med Anbefalingsbreve til den foran omtalte Musikven Grønland, der førte ham til Schulz. Denne tog sig ikke alene straks grundig af hans theoretiske Undervisning, men da det ikke lykkedes Weyse at faa et passende billigt Logis i Byen, gav han ham Plads i sit eget Hus, saalænge Læreaarene stod paa — d. v. s. i omtrent tre Aar. Ved Siden af Theoristudierne „indøvede Weyse sig flittig i Seb. Bachs og Clementis ham ganske nye Værker“: Violinspil lærte han nu grundigere af Koncertmester Tiemroth, og med nogle af Tidens første Musikskribenter som Kirnberger, Türk og Marpurg gjorde han Bekendtskab, uden at de dog kunde sætte Romanerne og Skuespillene i Skygge, ti disse dyrkedes endnu med Iver, skønt Schulz havde erklæret, at „den Slags Lekture ikke passede for et ungt Menneske.“ I 1790 optraadte Weyse, indført af Schulz, i *Harmonien*; her og i andre musikalske Selskaber blev han meget yndet paa Grund af sit Bach- og Mozartspil og sine Improvisationer. Han kom som en haardt tiltrængt Afløser af Kunzen, der netop havde forladt Landet. 1794 blev Weyse Organist ved Reformert Kirke og blev her til 1805, da han overtog Organistpladsen i Frue Kirke. 1796 optraadte han for første Gang offentlig som Klaverspiller paa det kgl. Theater ved en af Kunzen ledet Koncert. Han høstede i en Korrespondance til *Allgem. Musik-Zeitung* den umaadelige Ros, at „han ubestridelig er en af de første Klaverspillere, der eksisterer, og forener i sine Fantasier en Seb. Bachs Kunst med Mozarts uudtømmelige Geni“. Mere kan man ikke godt forlange! Alligevel fristede Virtuosløbebanen ikke Weyse. 1795—97 komponerede han, der i Zincks *musikøvende Selskab* havde „studeret Blæseinstrumenternes Virkning“, hele syv Symfonier, hvoraf en udkom her, en anden i Wien. Ansporet af den forannævnte Fru Westenholzs Spil skrev Weyse en Klaversonate i *a-moll*, trykt i *Vermischte Kompositionen*. I denne Samling findes ogsaa nogle af de Sange, Weyse hidtil havde komponeret, næsten samtlige til tyske Tekster af bukoliske Digtere som Voss, Hölty og Claudius. Sangen optog nu stedse mere Weyses Interesse. Han gav Undervisning deri, studerede flittig Mozarts og Glucks Partiturer og fik endog „Lyst til selv at foretage et Forsøg i dramatisk Musik“. Til Bretzners Libretto *Sovedrikken* (i *„Singspiele“*) komponerede Weyse nu Musik — han fuldførte det meste af første Akt og fire Numre af anden paa Grundlag af den tyske Tekst, men havde intet skrevet op, da Kunzen blev bekendt med hans Musik og opmuntrede ham til at nedskrive den og til at faa den oversat paa Dansk. Temmelig uvillig paatog

Oehlenschläger sig at foretage en Oversættelse og Bearbejdelse af Bretzners Tekst — først efter halvandet Aars Forløb var han færdig dermed, og da havde Weyse tabt Interessen derfor — og for al Komponeren. I Begyndelsen af Aaret 1801 „havde en lidenskabelig fattet Plan for mit Livs Lykke uventet slaaet fejl og havde styrtet mig i den sorteste Melankoli og gjort mig ligegyldig for Alt. Jeg var ked af Kunsten, mig selv og det hele Liv ... og førte i bogstaveligste Betydning et rent Planteliv.“ Den Begivenhed, der virkelig røvede 4—5 Aar af Weyses Kunstnerliv, var den dybe Skuffelse, han led i sin Kærlighed til den „skønne, aandfulde, vittige, overgivne, meget musikalske“ Julie Tutein (f. 1783), hvis Lærer han var blevet, og paa hvis Hengivenhed han havde al Grund til at tro, selv om den unge Pige drev noget Koketteri med ham og viste nogen Standshovmod overfor den fattige Organist. Deres Forhold var, som hine Tiders Litteratur ofte har skildret et saadant, fuldt af sværmende og lidenskabelig Erotik og af øm og sirlig Hensynstagen, og det brødes — ligesom saa ofte i hine Romaner — af en pengestolt Faders Magtbud. Inden Weyse hensank i den Apathi, han selv har skildret, vred der sig som et dybt Klagesuk fra hans Bryst: han skrev sin „dejlige Melodi til Schillers tyske Poesi“: *Der Eichwald brauset* (1801) — derefter var der Tavshed indtil 1807, bortset fra at Weyse i 1804 paa Opfordring fra Tyskland skrev fire *Allegri di bravura* for Klaver. „Til nyt Liv“ vaagnede han, da han saa *Don Juan* — „Genfærdsscenen rystede mig til inderste Marv, men Rystningen var velgørende, den vakte min Genius, der mægtigere end nogensinde begyndte at røre sine Vinger.“



Fig. 210. Julie Tutein.

Det første, Weyse nu tog fat paa, var *Sovedrikken*, men i det bevægede 1807-Aar vilde det dog ikke ret gaa for ham. Først i Marts 1808 var Partituret færdigt, men Opførelsen kom ikke i Stand før April 1809 — Theatret var betænkelig ved det farceagtige Sujet. Publikum var af en anden Mening: med Frydendahl og Knudsen som Braun og Saft gjorde *Sovedrikken* straks en Lykke, der i de følgende Aar stadig tiltog, saa at Syngestykket blev en Hovedbestanddel af Repertoiret, og Weyses Melodier vandt en Folkeyndest som fordum Schulzs.

Resten af sit Liv henlevede Weyse nu ganske stille og borgerligt i København. Han giftede sig aldrig — han havde „syltet sit Hjærte i 1801-Aaret“ skriver han i et Brev — og var ikke til at bevæge til Udenlandsrejser og sligt: hans længste Udflugter førte ham næppe udenfor Sjælland. Her følte han sig særlig tiltrukken af Roskilde, af Domkirken, paa hvis Orgel han gærne improviserede, af den skønne Omegn og de gode Venner i Præstegaarden. Weyse

var i høj Grad anlagt paa Venskab. Han stod Tidens betydelige Kunstnere nær; Oehlenschläger saavel som Baggesen, Heiberg, Thorvaldsen, H. C. Andersen og Ingemann, og han holdt af i sit Hjem at optage begavede unge Mennesker, for hvem han var en sand Fader. Han elskede Børn, men maatte ganske naturlig efterhaanden udvikle sig til en udpræget Pebersvend. Han satte Pris paa Selskabelighed og de materielle Nydelser, som dermed fulgte[1]; han havde Pengevanskeligheder at kæmpe med ikke mindre end Sygelighed, denne sidste optog ham meget, (det var hans Passion at kurere paa sig selv, ja endog skrive Recepter) og var vel Skyld i hans „Magelighed". Han var en fin og dannet Aand, et godt Hoved, fuld af Vid og overraskende pudsige Paahit — men ogsaa undertiden noget sær, drilagtig, ja „uartig" i sin Omgang; selverkendende underskriver han et Brev „Eders skrantne og gnavne Organist".



Fig. 211. Weyse som ung.

Organist ved Frue Kirke var Weyse blevet 1805. Denne Gærning foranledigede ham til en ret anseelig Række Kirkekompositioner — bekendtest blev et *Miserere*, den *Ambrosianske Lovsang* og *Passions-Paaske* og *Pintse-Kantaterne* samt *Universitetskantaterne* (til J. L. Heibergs Tekst) og af Lejlighedskantaterne *Sørgekantaten ved Frederik d. 6tes Bisættelse* — og desuden udgav han en Koralbog og *Orgelforspil*. Ellers var han mest optaget af Theaterkompositioner. 1811 opførtes *Faruk* til en temmelig uheldig Tekst af Oehlenschläger og gjorde ringe Lykke. 1814 fulgte *Ludlams Hule*, et fireakts Syngestykke af Oehlenschläger, der gav Anledning til Baggesens bekendte grovt-vittige, sønderlemmende Kritik, hvilken dog ikke skadede Operaen, der tværtimod opnaaede stor Yndest. 1817 opførtes *Macbeth* første Gang; Tragedien kom dog til os „i en udtyndet Skikkelse, nemlig oversat efter Schillers Bearbejdelse og udstyret med Musik af Weyse, en i og for sig overordentlig smuk Musik, der behagede saare, men ligefuldt brød Værkets strænge Holdning til Skade for den rette Opfattelse af den store Digter." Denne Musik var tildels taget fra en af Ungdomssymfonierne, Heksemusiken var nyskrevet og vistnok det betydeligste i Værket. Endnu et stort Drama *Floribella* af C. J. Boye udstyrede Weyse med værdifuld Musik uden dog derved at kunne redde det maadelige Stykke (1825); derimod blev hans Musik til Heibergs „Operette" *Et Eventyr i Rosenborg Have* folkeyndet som ingen andre af hans Theaterkompositioner; den opførtes første Gang 1827 og blev straks en fast Bestanddel af Repertoiret. Saa højt som i denne Operettes „tætte Forening af Ord og Toner" naaede Weyse ikke i sine andre Theaterarbejder, af hvilke han

[1]) Et Brev fra ham besynger endog paa Hexametre et Middagsbords Enkeltheder.

endnu skrev Musik til Ewalds *Balders Død* (1832), laant fra tidligere Kompositioner, samt *Festen paa Kenilworth*, hvortil H. C. Andersen havde bearbejdet Teksten efter Tidens Livpoet Walter Scott. Denne Opera opførtes 1835 og spilledes kun syv Gange, skønt ved Premièren „hvert Nummer var blevet stærkt applauderet". Teksten var for svag til at holde Interessen vedlige, og Udførelsen ikke egnet til at stille den udmærkede Musik i det rette Lys. I sit Mismod over dette Udfald erklærede Weyse, at han nu ikke længere vilde skrive dramatisk Musik, og han holdt Ord. Kompositionen af Romancer og Sange, af forskellige Kantater, Omarbejdelsen af en Symfoni (*A-dur*), der opførtes 1839, og den harmoniske Bearbejdelse af *danske Kæmpevise*-Melodier, der udkom i to Hæfter, optog Weyse i hans sidste Leveaar. Han døde d. 8. Oktbr. 1842 i den Bolig i Kronprinsessegade lige overfor den af ham besungne Kongens Have, som havde været hans Hjem i henved tyve Aar.

For sin Samtid stod Weyse vel nærmest som Kirkekomponisten og dernæst som Theaterkomponisten; i Musikhistorien staar han som den danske Romancekomponist fremfor nogen. — Weyses Kirkekompositioner, der oftest er korte og bestemte til at danne et Led i selve Kirkeandagten, ikke til at virke som egentlig Kirkemusik, lider af meget stivt og forældet og af en Mangel paa virkelig Storhed; det romanceagtige i Weyses Kunstneranlæg træder næsten for meget frem og holder Musiken lovlig nær Jorden. De længere Arier er traditionelle, ikke upaavirkede af Weyses Ungdomsideal Phil. Em. Bach. De polyfone Satser er kunstfærdige og kraftige, dog ofte lidt tørre og skolemæssige. Men Koralerne er skønne og tidt poetisk harmoniserede; de højner disse Kantater, og har maaske mest bidraget til at fremkalde den Andagt, som det var Weyses Ønske at vække. — Som Theaterkomponist staar Weyse ikke ret højt, ti det egentlig dramatiske laa hans Naturel grumme fjærnt. Denne fine og lune gamle Pebersvend satte Idealet i Fred og Harmoni, i trygt Venskab, i det hyggelige og idylliske. For Lidenskaberne havde han ihvertfald forlængst lukket Sind og Hjærte, og det ophidsende og oprevne i Liv som i Kunst var ham en Pestilens. Han besad ikke den stærke indre Bevægelse, den Fart og Flugt, den lidenskabelige Energi, som dramatisk Musik kræver. Store Partier af hans Syngestykker og Operaer er da kun blevet traditionelle Numre efter Forbilleder i tyske eller franske Syngespil, eller rent skematiske, velordnede men i Grunden livløse Tonestykker. Dog vilde det være urigtigt ganske at se bort fra Weyses dramatiske Musik. Dels er det fra denne vide Mark, at man har samlet en stor Del af Romancernes Blomsterpragt, dels findes der rundt om deri Udslag af Weyses barnlige Fantasi — beslægtet med Inge-

manns — saaledes i Aandescenerne i *Ludlams Hule* og Heksene i *Macbeth* — eller en fin Lokalkolorit, som i *Floribella*, der vel kan føres tilbage til Carl M. v. Webers Musik (*Preciosa*), skønt Weyse langtfra var Beundrer af tysk Romantik, af hvilken han maaske knap besad nogen rigtig Forstaaelse. Og endelig har Weyses elskværdige Lune givet sig et Udtryk i to af disse Syngespil, i *Sovedrikken* og i *Et Eventyr i Rosenborg Have* — i det første møder vi en lystig, ja kaad ung Kunstner, der driver svære Løjer med de gamle Filistre, føler forstaaende for de jævne Folks Arbejdsliv — ligesom Schulz besad Weyse en egen Ævne til at skildre jævne Folk, men mere mangfoldig og uddybende end Forgængerens, der endnu holdt sig til Typer, medens Weyse vil skildre Individer —, en Kunstneryngling, hvis Sind er fyldt af bævende forventningsfuld, munter og fin, men lidet glødende Erotik. I *Et Eventyr i Rosenborg Have* har denne Kunstner skiftet Fysiognomi; han er nu en stille Iagttager af Kjøbenhavnerliv og -Sæder; han morer sig lunt over sine Bysbørns Færden og over de løjerlige Typer, der dukker op i Haven ligeoverfor hans Vinduer. Han forstaar de unges Kærlighedsleg og følger den med Interesse og en vis Sympathi, men kan ikke føle stærkt derfor — „en Elskovserklæring, hvad er det saa mer?“ — den aldrende fine Herre med det smalle, kloge Ansigt staar jo dette ungdommelige Spil ret fjærnt. Men gennem hans Briller, Briller fra Frederik den 6tes Dage, ser vi Billedet af Datidens Kjøbenhavn med dets Idyl og høflige Patriarkalskhed, hvorpaa Rosenborghave er blevet Symbolet. „Ouverturen er en hel realistisk Beskrivelse af Livet i dette poetiske Tilflugtssted for Børn, Ammer, Pensionister og Forelskede“, skriver C. Thrane og gør tillige opmærksom paa,



Fig. 212. Weyse.

hvorledes Musiken i denne Kjøbenhavneroperette er reduceret til det mindst Mulige, „saa at man i de store kombinerede Nummere næsten ikke ved, om Personerne synger eller tale“! Weyse har kun villet tegne det Heibergske Billed lidt stærkere op, — han har ikke selv villet male.

Weyses Operaer blev oversatte paa tysk og udkom med tysk Tekst; næppe nogen af dem er dog opført udenfor Danmark — det synes endog. som Kritiken i Tyskland har været haard nok imod en Opera som *Ludlams Hule*, bedømt efter Klaverudtoget[1]). Derimod vakte hans Klaverkompositioner en Del Opsigt i Tyskland, hvad fremgaar af, at Schumann omtalte *Allegri di bravura* og *Etuderne* med megen Anerkendelse, delvis med høj Lov, i sit Tidsskrift. Weyses tidligere Sonater er ret tydelig paavirkede af Phil. Em. Bach og Haydn i dennes første Periode; i hans Allegroer og i Etuderne klinger en senere Tids Stil igen, Moscheles' og Webers, men Weyse holder sig dog fuldkommen selvstændig i disse frie, klare, brillante og dog grundige Klaverstykker, af hvilke Etuderne som Helhed endnu bevarer deres Værdi, og som iøvrig vistnok giver et Billed af hans af Samtiden meget berømmede Improviseren. Det var en Fest. naar Weyse satte sig til Klaveret, i sit Hjem eller i en af de mange af Bourgeoisiets Selskabssale, hvor han var en kærkommen Gæst, for at fantasere — ofte kostede det Møje at faa ham dertil, og han maatte lokkes med List. Hans store Lethed og betydelige Fond af teknisk Kunnen kom ham her til Gode, og mange paastaar, at han var rigere og stærkere i sine Improvisationer end i nogen nedskreven Komposition. Snart tales der om den drømmende Fantasi deri, snart om det fine Lune, ja det kaade Drilleri[2]).

Sin Improvisationsævne tog Weyse med i Graven, for sin Berømmelses Udbredelse i Udlandet syntes han at have bekymret sig lidet. Der er noget Symbolsk heri. Det var som *dansk* Komponist og som Mesteren paa et lille Felt — ikke som Virtuosmusikeren — at Weyse skulde leve længe efter sin Død.

Weyses *Romancer* er ikke som samlet Værk hans eget. Selv udgav han nogle faa Samlinger dels tyske, dels danske Sange, dernæst enkelte mindre Sange, Ingemanns Aftensange og en Del Skole-

[1]) Jfr. Weyses Selvforsvar, Bilag i Berggreens Biografi.

[2]) I et Selskab, hvor den kære Kaffe udeblev, klagede Weyse ved Klaveret over Savnet af *c. a. f. f. e.;* en anden Gang hensatte han Tilhørerne i sværmerisk Begejstring ved en Fantasi over — en Sælgekones Raaben.

sange. Først efter hans Død samledes paa Foranledning af *Musikforeningen* (der just stiftedes paa Weyses Fødselsdag i Aaret 1836, og som oprindelig havde til Hovedopgave at udgive dansk Musik) hans Romancer rundt omkring fra, i hans Operaer, Syngespil og Kantater. Hvorvidt Udvælgerne har truffet det rette, skal her ikke undersøges: ialtfald er næppe noget af særlig Betydning forbigaaet, snarere kunde maaske nogle faa (mere ariemæssige) Stykker udgaa af den Samling, der hidtil har været *det danske Folks bedste Husmusik.*

Weyses Romancer er Udslag af en følsom og aandfuld Musikerpersonligheds Møde med en frodigt frembrydende Litteratur. Det var jo i den danske Digtnings Guldalder, at Weyse kom til at virke, og ganske vist har han sat Musik til adskillige Digte af tyske Klassikere og Romantikere, men baade i Tal og Værdi vejer hans *danske* Romancer mest.

Nu er der straks det at lægge Mærke til, hvorledes Weyses fine Sans har grebet og forstaaet den danske Digtning, der spirede om ham. Skønt tysk født og i hele sit Liv talende og skrivende tysk jævnsides med dansk, besad han et mærkværdig opladt Øre for det danske Sprogs Ejendommeligheder — han deklamerer det som en Mester, men mere end dette: hans Blik er skarpt for hver Digters Egenartethed, og han giver ham selv i den mindste Romance hele den ham særegne Stil. Eksemplerne frembyder sig i Hobetal i begge Henseender. Deklamationen bestaar ikke blot i, at hvert Ord og Stavelse faar den rette Akcent, men ogsaa deri, at Sprogets Rytme følges med fin og sikker Sans, og hver Nyance i Udtrykket fremhæves og kommer til sin Ret. Hvilken svimmel Erotik i den kromatiske, uregelmæssige Melodi til Ordene: *Jeg var saa ængstlig nys* (i *Skønjomfru*); hvor let henkastet er ikke Melodien *En Elskovserklæring*; hvilken skælvende ung Forelskelse i Omkvædet: *Mit søde, lille Hjærte* (*Naar Pisken den knalder*); hvor vidunderlig er ikke Dagens Hast og Aftenens Fred stillet mod hinanden ved Melodibehandlingen i *Dagen gaar med raske Fjed!* Alt sligt røber det geniale Anlæg parret med stor Indsigt og vel opdyrket Smag. Og nu, hvor levende staar ikke den blussende, varmtfølende unge Oehlenschläger i Sange som *Skøn Jomfru*, den henrivende *Endelig revned' de hængende Skyer*, og hvor forskellig fra den kølig formfuldendte J. L. Heiberg (i *Hvad toner gennem Skoven* og *I Saxernes Land* af Reformationskantaten) eller fra den folkekære Grundtvig

(*Kommer hid, I Piger smaa*) eller den snart „vildt romantiske snart barnlig fromme og simple" Ingemann (*Spillemanden* og *Morgen- og Aftensangene*). Alt hvad Georg Brandes saa fint og poetisk har udtalt til Ingemanns Digtes Pris, kan Ord til andet overføres paa Weyses Melodier dertil.

Weyses Romancer virker mest umiddelbart ved deres Melodi, der er saa indholdsrig, saa udtryksfuld, saa taknemmelig at synge. Men ser man nærmere paa dem, vil man finde, at han støtter Stemningen og Udtrykket gennem en fint og ømt valgt Harmonisering. Man efterse som nogle Eksempler „*Korte Drømme*" af *Floribella*, „*I Saxernes Land*", „*Bliv hos os, naar Dagen helder*", „*Dagen gaar med raske Fjed*" (ikke mindst Strofen: „*Aftenrøden bringer Fred*"), „*Skøn Jomfru*", „*I fjærne Kirketaarne*". Dog selvfølgelig er Weyses Musikteknik ikke gaaet fri for at blive afbleget. Han skred ikke som et Geni forud for sin Tid — ja, han fulgte knap nok med den, forsaavidt som han, selv naar han behandler romantiske Æmner og Digtninge, ikke væsentlig kom ud over den Mozartske Periodes Udtryksmidler. Men Weyse er fuldt ud original i de allerfleste af sine Romancer, fordi han er saa udpræget *dansk* — derfor staar saa mange af dem lige friske den Dag i Dag trods det musikalske Udtryks mægtige Fremgang og Forandring siden efter. Og derfor maatte Weyse saa at sige blive original, ti for det specifik Danske, hvorfor han fik Blikket aabnet, fandt han ikke noget egentlig musikalsk Forbilled i den tidligere Musik. — Han kunde gaa til Folkeviserne, og han har gjort det omend omdigtende dem noget i Datidens Lignelse, saa at de blev mere Romancer end Danseviser (*Det blanke Sværd*, *Det var sig Ridder Hr. Aage* o. fl.), han kunde søge til det ganske jævnt Folkelige, som Schulzs Musik rummer, og han har gjort det (*Drengen fandt en Rose staa*, *Danser Majen skøn i Møde*, *Alt forvandles skal til Støv* o. fl.). Men naar han ret skulde skildre det Danske, som han selv havde faaet kær og levede sammen med, da fandt han ikke noget Forbilled. Selv maatte han skabe den vidunderlige Stemning fra en Sommeraften i en Baad paa det spejlblanke Øresund under tusind klare Stjærner, der indeholdes i *Barcarolens* faa Takter (*Natten er saa stille*), selv give Strandvejens muntre Poesi Udtryk (*Rullende henad de støvede Veje*), selv for første Gang udsynge den danske Studentererotik (*Naar Pisken den knalder*), eller skabe *Morgensangenes* Dugfriskhed og *Aftensangenes* milde

Fred. selv finde Udtryk for Tidens selvsikre, trygge, tilfredse og stolte Glæde over Fædreland og Konge (Fædrelandssangene og Kantater).

For alt dette havde Weyse ikke Forbilleder i ældre hjemlig Musik. og end mindre i fremmed; hans Udtryk derfor blev da saa egenartet, at vi har Ret til at kalde det: *dansk*.

Alt, hvad der rummes i Begrebet Dansk, udtømmer Weyses Musik vel ikke. Han var som enhver Kunstner begrænset af, hvad han selv kendte, saavel af sin Tid som af den Smule Danmark. han besøgte. Naturstemningerne, som han har skabt, er ene inspirerede af den blide sjællandske Natur med dens bløde lange Linjer, dens sunde Givtighed. fine Farvetoner og milde Tungsind. Den jyske Natur. mere urkraftig, med bredere større Linjer, med Hedens Ødestemning var Weyse og hans Musik fremmed; den har i det Hele kun sjælden fundet musikalsk Fortolkning saaledes som digterisk først og fremmest hos Steen Steensen Blicher.

Heller ikke det danske Naturel har Weyse udtømt. Han skildrer de Mennesker og Forhold, som han kendte, og der er noget afgjort *Før otte og fyrre* i hans Musik. Men han har sat noget nyt, noget særegent nationalt ind i vor Musik. Den fine og klare, ofte i $^6/_8$ Takt vuggende Romance med det yndefulde, lidt bløde Præg uden stærke Sjælsaffekter, hverken jublende eller triste, er med sin Inderlighed, Tilforladelighed, Kyskhed eller Blyhed, med sit stille Lune og sin halvdulgte Vemod ægte dansk og har sit Tilsvarende i Digtning og Billedkunst. Den staar som typisk, selv efter at følgende Kunstnere har udvidet denne Grundtone og gjort den mere kraftig og prægnant.

— — —

Friederich Kuhlau — atter en Tysker, der, samtidig med Weyse, arbejdede for dansk Musiks Udvikling — er baade som Kunstner og Menneske en hel anden Type end Weyse.

Daniel Friederich Rudolph Kuhlau blev født d. 11. Septbr. 1786 i Uelzen ved Lüneburg — altsaa nær Schulzs Hjemsted. Hans Fader var Militærmusiker. Kaarene i Hjemmet, hvor der var en Del Børn, blandt hvilke Kuhlau var den yngste Søn, synes at have været saare beskedne. Omkring Tiaars-Alderen mistede Drengen ved et Ulykkestilfælde sit ene Øje — under det følgende lange Sygeleje opdagede man Friederichs musikalske Anlæg, idet det var hans kæreste Tidkort at spille paa et lille Klaver (Klavikord), der anbragtes tværs over Sengen. Allerede som Barn begyndte Kuhlau at komponere, men saavidt man véd — hans Barndomsaar henligger i stor Dunkelhed — fik han først i 1800 eller 1801 regelmæssig Musikundervisning, i Hamburg hos den dygtige, men skrappe Kantor

Schwencke (1769—1822, Phil. Em. Bachs Efterfølger). Kuhlau var den Gang mest beskæftiget som Klaverlærer, men begyndte ogsaa at optræde som Klavervirtuos — samtidig spillede han lidt Violin, Cello og Modeinstrumentet Fløjte. Hans første *Opus* udkom 1810. Samme Aar blev Kuhlau opført paa Listerne over de Hamburger-Borgere, der kunde vente at blive udskrevne til Napoleons Regimenter — rimeligvis var han bestemt til Musiker, da han vel som enøjet ikke kunde gøre Tjæneste som almindelig Militær. Imidlertid frygtede Kuhlau for, at hans Kunstnerbane saaledes skulde blive afbrudt, og han flygtede til Kjøbenhavn, hvorhen sagtens Schulzs, Kunzens og Weyses Navne lokkede ham. Allerede i Januar 1811 optraadte „Hr. Kuhlau fra Hamburg“ ved en Koncert paa det kgl. Theater, hvor han spillede en egen Klaverkoncert og et „musikalsk Maleri“ *Uvejr paa Havet.* Og den Sympathi, der modtog ham her og i de private Musikselskaber (oprindelig optraadte Kuhlau særlig i *det musikalske Akademi*), bestemte ham til at vælge Kjøbenhavn til fremtidigt Hjem. Det var nu Kuhlaus ikke ringe Fortjæneste, at han indførte Beethovensk Klavermusik i vore Koncertsale. Han spillede en af de første Klaverkoncerter, Triplekoncerten, Blæserkvintetten og endelig 1818 *c-moll* Koncerten — kort sagt næst efter sine egne Ting spillede han helst Beethoven. Hans Kompositioner viste rigelig Imødekommen af Tidens Smag, ti vel skrev han endnu flere Klaverkoncerter, men oftest foredrog han sine brillante, men intetsigende glatte Variationer over kendte (Opera-) Themaer, der behagede meget som en magelig Underholdning. De første Stykker, der udkom paa dansk Forlag af ham, var ogsaa lette Variationer over „Manden med Glas i Haand“! Indtil 1822 vedblev Kuhlau at optræde som Klaverspiller. Kompositionsgærningen lagde derefter saa meget Beslag paa ham, at den hindrede ham i vedblivende at dyrke Virtuositeten.

1814 kom Kuhlaus første og længe mest berømmede Opera ***Røverborgen*** frem. Oehlenschläger, der alt forud synes at have kendt Kuhlaus Talent, skrev Teksten med Henblik paa det Friske og Livfulde i hans Begavelse, og han gav Kuhlau et Underlag, hvori „tyskagtig Romantik“ og broget Kolorit mødes med dansk Munterhed. Baggesen paaviste snart, hvorledes man, for at bruge Oehlenschlägers egne Ord, maa „forbavses over Røvernes naive Grumhed — — og Gyselighed“. Kuhlau gik dog aabenbart rent naivt til denne „gyselig“ smagløse og sjuskede Tekst; hans varme Blod og ungdommelige Iver behøvede kun ringe Impuls for at sættes i stærk Bevægelse. ***Røverborgen***[1]) gjorde stor Lykke (siden er Operaen ogsaa opført med Held paa tyske Scener). Af de ældre Musikere betragtedes Kuhlaus Musik som grumme radikal, baade Schall og Kunzen forfærdedes, men Publikum holdt med Komponisten. — 1817 fulgte Kuhlaus næste Opera *Trylleharpen*, der, opført paa Kongens Fødselsdag, gav Anledning til en bekendt litterær Strid, hvori Baggesen beskyldtes for Plagiat af Teksten — medens det tværtimod var Kunzen, der paa en mindre fin Maade havde benyttet et tidligere Udkast af Baggesen til Grundlag for en tysk Opera (*Ossians Harfe*). Kuhlaus Opera druknede i de Theaterskandaler, denne Sag affødte. — Endnu adskillige Gange fristede Theatret Kuhlau. 1820 satte han Musik til Boyes lyriske Drama: ***Elisa eller Venskab og Kærlighed***, maaske mere tvunget dertil af sin Forpligtelse som Kammermusiker, da den utheatralske Tekst næppe kan have været tillokkende for ham, og 1824 fremkom hans største og i mange Retninger betydeligste Opera ***Lulu*** til Tekst af Güntelberg, der paa Grundlag af et Wielandsk Eventyr behandler det samme Stof som ***Tryllefløjten*** i dens op-

[1]) **Komp. i Sommeren 1813 under et Ophold paa Herregaarden Løvenborg.**

rindelige Skikkelse. *Lulu* med sin nye fantasifulde og effektrige Romantik gjorde stor Lykke og blev i en udmærket Udførelse længe paa Repertoiret. Boyes Skuespil *William Shakespeare* (1826) holdt sig ogsaa en Tid oppe ved Kuhlaus Musik, ikke mindst den prægtige Ouverture, medens det ikke var muligt for Komponisten at puste Liv i samme Poets maadelige Syngestykke ***Hugo og Adelheid*** (1827). Derimod naaede han det følgende Aar et Sceneheld, større end nogen anden dansk Komponist hidtil har naaet det, med Musiken til ***Elverhøj*** (Kuhlaus *op. 100*). Heibergs Syngestykke var som bekendt et Lejlighedsarbejde, der opførtes ved Prins Frederik (senere Frederik VII's) Formæling den 6. Novbr. 1828, men det nationale Stof og den ikke mindre nationale Musik gjorde ***Elverhøj*** til en af Publikums kæreste Forestillinger, hvis Sceneliv endnu langtfra synes at være til Ende. Endnu skrev Kuhlau Musik til Oehlenschlägers ***Trillingbrødrene fra Damaskus***, men havde ingen stor Glæde af dette Arbejde, der først egentlig virkede, da det 1839 genopstod som Musik til den første Theateropførelse af ***Aladdin*** — men da var Kuhlau forlængst død.



Fig. 213. Kuhlau.

De enkelte Theaterheld var Oaser i Kuhlaus Liv, der gik hen under meget Slid og ringe Opmuntring og med stadige Pengevanskeligheder. At undervise var ham imod — dog havde han enkelte Elever i Theori som den unge Løwenskjold, Frølich og Gebauer — sit Klaverspil synes han at have forsømt for at komponere. Tidlig havde han faaet sine Forældre og fire Søstre, senere ogsaa en Brodersøn at forsørge og for at skaffe det nødvendige til Familiens Underhold maatte han udføre alskens Bestillingsarbejde, som han vel ikke ofrede megen Tid paa og sikkert ogsaa frembragte med Lethed, men som dog svækkede hans Ævne, og oven i Købet kun betaltes beskedent af de inden- og udenlandske Forlæggere. Saaledes løber Kuhlaus Opustal trods hans ret korte Levetid op til 127 (og meget udkom endda uden *opus*); men store Mængder tæller hellerikke kunstnerisk med: en hel Del *Airs variés*, Fantasier, ***Rondeaux brillants*** og lignende behagelig Salonmusik i Tidens Smag. Til den ofrede han ogsaa i en Række Fløjtekompositioner — endog en Kvartet for fire Fløjter —, hvilke vandt stor Udbredelse, og som ved Siden af de instruktive Klaversonater særlig skaffede ham et Navn i hans første Kjøbenhavneraar, og fremdeles er de af hans Frembringelser, der kendes i Udlandet. Til alle disse mere eller mindre bestilte Værker kom de tre Klaverkvartetter og de i Studenterkredse hurtigt yndede Sangkvartetter. — Fra offentlig Side vistes der kun ringe Interesse for Kuhlau. Han blev vel 1813 kgl. Kammermusikus, men uden Gage. 1816 ansattes han som Syngemester ved

Theatret, men da denne Stilling sletikke passede ham, søgte han om Fritagelse derfor mod at oppebære Kammermusikusgage for at spille ved Hoffet og komponere hverandet Aar til Hoffet eller Theatret. Han fik tilstaaet en Gage af 300 Rdl. — medens Weyse nød en mere end tre Gange saa stor offentlig Komponistgage. 1828 skaffede *Elverhøj* ham Professortitlen, men ingen større Understøttelse. — Lyspunkterne i Kuhlaus Liv var Rejserne. Et ensformigt Stueliv passede ham mindst af alt, han var lykkelig ved den Afveksling og Forfriskelse, Rejserne skaffede ham. Sverrig besøgte han fire Gange, gav Koncerter i Stockholm og blev Medlem af det musikalske Akademi; men mere betød Tysklandsrejserne. 1816 var han i Hamburg. 1821 tiltraadte han en Rejse, der varede over et Aar og førte ham til Leipzig, sachsisk Schweiz, Wien og München, derimod ikke som planlagt til Italien: senere (1825) kom han paany til Wien og gjorde her Beethovens Bekendtskab. Beethoven boede den Gang i Baden ved Wien og førte i Omgang med den noget tvivlsomme unge Violinist Karl Holz et muntert Liv (jfr. foran pag. 321). Kuhlau traf ham da ikke som den menneskesky Mester, men som den gemytlige Kammerat, der kaldte Kuhlau: *der grosse Kanonier*, — thi Kuhlau var i Tyskland bekendt for sine ofte humoristiske Kanon-Bidrag til „*Allgem. Musikzeitung*“ —, fejrede hans Besøg med Champagne-Gilde, hvor det maa være gaaet lystig til, og gav ham til Afsked sit Billed samt en Kanon med den barnlig vittige Tekst *Kühl nicht lau.* — Sine sidste Aar tilbragte Kuhlau i Lyngby. Næringssorger og begge hans Forældres Død i samme Aar svækkede hans Helbred, og saaledes ramtes han des haardere, da en Ildebrand (1831) ødelagde hans Hjem og dermed en Del Manuskripter, hvis Udgivelse han med Vilje havde udsat for at tære paa Honorarerne i daarlige Tider. Han blev saa angrebet, at han maatte lade sig indlægge paa Frederiks Hospital[1], og en Koncert foranstaltedes af Weyse til hans Fordel. Han kom sig vel nogenlunde igjen, indrettede sig en Lejlighed i Nyhavn og begyndte at komponere. Men Sygdommen vendte tilbage, og den 13. Marts bukkede han under for den.

Kuhlaus Kunstnerpersonlighed var væsentlig forskellig fra Weyses. Ogsaa han kom ung hertil fra Tyskland og skrev ikke blot Musik til dansk Tekst, men hans Frembringelser blev et Led i dansk Musiks Udvikling. Alligevel blev han aldrig selv dansk, som Weyse var det. Ikke just fordi han stadig foretrak tysk Sprog i Tale som i Skrift og aldrig ret lærte dansk, men fordi han besad et Gemyt, der ikke kunde slaa sig til Taals i de smaa kjøbenhavnske Borgerforhold, fordi han var mere kosmopolitisk anlagt, og fordi han besad Kunstner-Zigøjnerblodet. Han kunde ikke, saaledes som Weyse, sidde som

[1]) Ifølge Brickas Kuhlau-Biografi i *William Shakespeare* udgivet af „Samf. til Udgivelse af dansk Musik“ skal Kuhlau være død paa Frederiks Hospital. Dette Hospitals nuværende Inspektør har imidlertid velvilligst meddelt Forf., at Kuhlau er død d. *13.* Marts (ikke som ellers overalt anført 12. Marts 1832 og *indbragt som Lig* paa Hospitalet; hans Bolig var Nyhavn Nr. 12, og som Dødsaarsag angives Nervesvækkelse. Da Hospitalets Kapel i hin Tid ikke sjældent benyttedes til Hensættelse af Lig fra Byen, er det antageligt, at Kuhlau er død i Hjemmet og derfra overflyttet til Hospitals-Kapellet. Tænkelig er det jo rigtignok, at Præsten har indført Indbringelsesdagen uvidende om, at Dødsfaldet allerede skete den forrige Dag (mulig kun nogle Timer forud). Efter en Bemærkning i Dødeprotokollen mener Inspektør Teisen, at Kuhlau rimeligvis er begravet fra Hospitalet.

en stille satirisk Pebersvend, puslende med Musiken og Papegøjen — han kunde ikke spærres inde mellem Byens Mure. Han maatte ud, i Berøring med den store Verden, „han rejste altid, om ikke andet saa i Tankerne“, og han maatte ud i Naturen, som han elskede og hvor han, der var en fortræffelig Fodgænger, kunde vandre om Dagen igennem. Han vandrede fra Kjøbenhavn til Roskilde og hjem igen, og da han boede i Lyngby, var Turen til Kjøbenhavn og Vennerne der kun en Springvej for ham. For første Gang klinger ogsaa gennem hans Musik den rent umiddelbare Naturnyden og -dyrken; Valdhornets Kvinter farver hans Orkester først af al dansk Musik.

Det kjøbenhavnske Bourgeoisi var ham vel gunstig stemt, men han blev ikke hjemme deri saaledes som Weyse, der ret hyggede sig med disse Fru Gyllemburgske Hjem. Enkelte Steder som hos Waagepetersens færdedes han gærne. Men det ellers saa beundrede Brunske Hjem var med al dets Affektation ham, den naturlige Kunstnersjæl, en Pestilens. Og den unge J. L. Heiberg, der repræsenterede den selvbevidste „Dannelse“, var hans Zigøjnernatur en Skræk; han kaldte ham „den lange Bengel“ og „echapperede en Gang *sans facon* fra et saadant Selskab“. Dannet som Weyse, der læste meget, ogsaa videnskabelige Skrifter, og som kunde Latin, blev Kuhlau aldrig. Han fordybede sig gærne i Digtninge, og Melodier fødtes i ham, naar han læste Vers, som han syntes om, men han læste som Kunstner ikke for sin Dannelses Skyld. Hans personlige Optræden var næppe heller altid efter Borgerskabets Smag eller Selskabelighedens Love[1] og Vinen, der var ham en trofast og kær Ven, kunde af og til tage Magten fra ham i højere Grad, end det stemte med gode, dannede Sæder. —

Kuhlau er stadig vaagen, agtpaagivende overfor det nye og det fremmede og lader sig, endog modstræbende, paavirke deraf. Weyse har tidlig sat Bom om sine Idealer og taaler intet nyt. Den nymodens „Svulst og Pretension havde han nok af“; blandt de Komponister, han „ærer højligen“, nævner han (saa sent som 1820) end ikke Beethoven, om hvem han lejlighedsvis siger, at han „skal bindes“, og sine Elever advarer han mod Mendelssohns „Jødemusik“. Kuhlau beundrer Beethoven (ialtfald til et vist Punkt), han føler med Weber og rives med af Cherubini, der den Gang var lidet

[1] Da Prinsessen ved Hove med egen Haand byder ham en Kop The som høflig Tak for hans Spil, ser han først forbavset paa hende og siger saa: Ich möchte lieber einen Schnaps.

kendt og skattet herhjemme. Og ganske vist taler han i et Brev fra Wien om „Rossinis urene Aand, der driver sit onde Væsen“; men denne Aand besad dog saa bestikkende Egenskaber, at Kuhlau, hvis Øre var aabent for alt hvad der hedder Melodi, og som elskede et flot og straalende Orkester, ikke kunde forblive upaavirket deraf.

Det blev da først Kuhlaus Mission at bringe denne fremmede Musik ind over Danmarks Grænser: i dansk Gengivelse, i Operaer med danske Tekster. Det var et frisk Pust ind i Forhold, der var blevet smaaborgerlige og lumre; og at Folk straks og glade tog mod denne Musik med det fremmede og større Præg, viser, hvor meget denne Friskluft i Virkeligheden tiltrængtes. Ganske vist var der ogsaa dem, der saa mistænksomt til denne Fornyelse og mente, at den rummede en Fare for den hjemmegjorte Musik. Det var først og fremmest Weyses Ildtilbedere. Nogen Rivalitet opstod i de smaa Forhold mellem de to Musikere og det ikke blot i Publikums Bevidsthed[1]. Weyse parodierede Kuhlau i sine Improvisationer og erklærede om hans „Vielschreiberi“, at han „skrev sig Hæder og Ære fra“ — og Kuhlau paa sin Side erklærede ikke uden rammende Braad, at Weyse vilde være blevet Professor, *selv om* han ikke var *musikalsk*. Personlig stod de to Musikere i det Hele dog venskabelig til hinanden; derimod varede det længe (egentlig indtil *Elverhøj*), inden Kuhlau kom til at nyde en saadan stærk og almindelig Folkeyndest som Weyse; og da Rossinismen var de ægte danske den værste Pestilens, og Kuhlau efter Forlydende hyldede den i *Lulu*, forsøgte de ivrigste endda en Udpibning af denne Opera, der dog druknede i Flertallets Begejstring over Musikens Flugt og Melodirigdom.

Det var en Ulykke for Kuhlau, at Forholdene tvang ham til at

[1] Som typisk Prøve paa den danske (Weyseske) Skoles Anskuelser og Udtryksmaade kan anføres et Uddrag af en Artikel i *Musikalsk Tidende* (1836), der sikkert stammer fra Redaktøren A. P. Berggreens Haand og som tager voldsomt paa Vej, fordi man paa den højtidsfulde 29. Jan. har opført *Prinsen af China* af Scribe og Auber:

Musik? — Nej, nej! Alle Muser maae flye for denne barbariske Støi, for disse grimasserede Melodier! — Hellige Kunst! saaledes vover man at nedværdige dig for Nationens Aasyn paa den Dag Folket samler sig i dit Tempel for at højtideligholde sin Konges Fødselsfest! ... Og har den gode Landsfader da nogensinde forsmaaet en saadan Gave (ɔ: et nationalt Arbejde), at de ikke ogsaa tør byde ham et lignende?

O, I Kunstnere! følger Eders hellige Kald og straffer med dyb Foragt Enhver, der vover at spotte den hellige Kunst ved at nedværdige den til en Phryne . . . .

skrive for Brødet alene. „Det gamle Ord: *die Kunst geht nach Brod* er kun altfor sandt“, udtaler han selv. Hans overordentlige Frembringelseslethed gjorde ham ganske vist de stillede Opgaver mindre tyngende. Midt under andet større Arbejde kunde han producere de bestilte Sonatiner, og Rygtet fortæller, at naar Forlæggeren ikke paa anden Maade kunde faa de lovede Klaver- eller Fløjtestykker fra ham, lukkede han Kuhlau inde i et Værelse bag Butiken med en Flaske Vin til Selskab; naar den var tømt, kunde Kuhlau da i Reglen købe sig sin Frihed igen med en færdig Komposition. Men sikkert gik her mange gode Kræfter til Spilde, og ikke blot er Mængder af Kuhlaus Musik sunket uhjælpelig til Bunds, men selv i hans mere værdifulde Musik mærkes mange Træk af Hurtigskriverens Rutine — „Kapelmestermusik“. Naar Kuhlau imidlertid er paa Højde med sig selv, staar han endnu for os som en interessant og betydelig Komponist. Ikke just som en særlig original Musiker; vi hører let hans Forbilleder. I de tidligere Ouverturer: Cherubini, siden hen Weber og i en enkelt Mozart: *William Shakespeare*, der sikkert er undfanget i Erindring om *Tryllefløjten*, og som i sin overlegne Teknik, sprudlende Liv og festlig straalende Udgang staar som et Pragtstykke i dansk Orkestermusik. Kuhlau var dog for rig en Musiknatur til blot at blive en Efterligner; han var perfektibel nok til stadig at modtage Indtryk. Som en Mester behandler han Orkesteret — han er den første udprægede Instrumentator i dansk Musik[1]; Weyse erkender da ogsaa dette hans Fortrin, selv om han udtrykker det i spydig Form: „Jeg forstaar ikke at instrumentere, det kan kun Kuhlau.“

Man kan da med et mere almindeligt Udtryk sige, at Kuhlau var den første *Musiker* i nyere dansk Musikhistorie — allerede mellem ham og Weyse fornemmes den Forskel, som Edv. Grieg siden hen paapegede mellem Gade og Hartmann, Forskellen mellem „Tonekunstneren“ og „Tonedigteren“. I sine større Kompositioner — saaledes i de kirkelige Værker — er Weyse trods al sin Kunstfærdighed og Viden oftest tung og besværlig; de er noget skolemæssig affattede, de forekommer lidt akademisk „professoragtige“. Det er i de smaa Former, at Weyse er Mesteren. Helt anderledes Kuhlau.

[1] Som Thrane anfører det, var denne fyldige, glansfulde Orkestration i den Grad uvant og overraskende for et dansk Publikum, at mange sikkert med Baggesen klagede over den „alfor fyldige Manér, nemlig et Sangen stundom druknende Akkompagnement.“

Han skrev ingen Kirkekompositioner, men den polyfone Aand[1] raader i det meste af hvad han skrev i større Stil — ikke tung og besværlig klinger her Mangestemmigheden, men som det naturlige Udtryk for et Musikernaturel, der tænker saaledes, at alle Stemmer synger og klinger, og som har Billedet af et broget Orkester, et mangfoldigt Apparat i Theater eller Koncertsal, i sin Bevidsthed, naar han komponerer. Saaledes bliver Kuhlaus Lyst og Trang netop de store Former. Og denne Stil, denne polyfone Tænkemaade, som han indfører i dansk Musik — paavirket af de beundrede Forbilleder Beethoven og Cherubini — gør Kuhlau til den mere „moderne" Kunstner i Forhold til Weyse, til Fremskridtsmanden, snarere dog af Indskydelse end med bevidst Vilje, thi nogen revolutionerende Aand var Kuhlau ikke.

Den tyske Romantik var Weyse ganske modbydelig. Kuhlau var langt mere disponeret til at paavirkes deraf. Tydelig nok har Webers folkelige og Boieldieus chevalereske Romantik havt Tag i ham. *Lulu* med dens naivt-fantastiske Scener og *Røverborgen* med den galant svungne Skildring af Aimar og hans Ridder-Sværmeri er Vidnesbyrd derom. Dog maa det vel erindres, at *Røverborgen* er ældre end Webers to Hovedværker *Jægerbruden* og *Euryanthe.* Men Kuhlau besad næppe noget saadant sært Temperament eller en saadan sjælelig Dobbelthed, at han kunde blive en egentlig Romantiker; han tilhørte trods sit mere urolige Zigøjnergemyt og sin Udvé dog, naar alt kom til alt, ogsaa Frederik den Sjettes Kjøbenhavn, der aldrig var noget godt Hjemsted for Romantik i større Stil. De Teksters Tarvelighed han fik til Behandling, skulde ikke heller hæve ham op i en stærkt romantisk Sfære — Oehlenschlägers sjuskede Vers og ligegyldige Ord, hvor al romantisk Fantasi og Gru snart jages paa Flugt, hver Gang de dukker frem, Güntelbergs barnagtige Tekst og Boyes udtværede, skrækkelige „Poesi".

Men desuden var Kuhlaus hele musikalske Opdragelse faldet i en tidligere Periode, selvom der kan paavises en Ændring i hans Kunstnerprofil, en Svingning i hans Udtryksmaade, alt som hans letbevægelige Aand inddrak den „moderne" Musik. Hans Sonater og anden Kammermusik — der viser den fødte Musikers sikre Haandelag, en „alt besejrende Friskhed" og en lys Kunstneraand, der særlig glæder sig ved skønne, frodige Melodier, ved det brillante, det

[1] Om Kuhlaus særlige Anlæg for og Glæde ved Kanonformen, se Thrane, Danske Komponister S. 99.

yndefulde og glat strømmende, men som ikke besidder nogen saadan stærk Oprindelighed eller Indholdsvægt, — denne Musik giver tydelig nok til Kende, at det var Mestre som Haydn, Mozart, Clementi, efter hvilke Kuhlau havde uddannet sig. Den klare, letoverskuelige Form, de rene, smukke Linjer, i Reglen i Forbindelse med rigelig Hensyn til at stille Fingrenes eller Mundens Færdighed i den gunstigste Belysning — dette er Maalet for Kuhlaus Bestræbelser. Og herigennem har en Del af hans Musik formaaet at holde sig som Undervisningsmusik, særlig Klaversonatinerne, der endnu den Dag idag ikke er forsvunden fra den tidlige Klaverundervisning[1].

I hans smukke Sangkvartetter, der tildels har bevaret Levedygtighed, er Tonen ligesom varmere, der mærkes mere personlig Hengivelse, mindre Kapelmestersnit — og der slaar nu og da en let romantisk Duft imøde fra disse Sangstykker.

Mest i Romantikens Tegn staar dog Kuhlaus berømteste Værk *Elverhøj*. Det var J. L. Heiberg, som bragte ham denne Tekst, i Virkeligheden det mest poetiske Værk Kuhlau kom til at sætte i Musik. — Den Romantik, der raader i *Elverhøj*, er jo ægte Heibergsk: doktrinær og skematisk, forsigtig og forstandsmæssig, naar den sammenlignes med Tiecks og E. T. A. Hoffmanns. Men, unægtelig, noget romantisk Spøgeri, lidt Uhygge, Spænding og Dobbeltspil rummede jo Elverhøj, adskillig mere virkelig „Poesi“ end *Røverne* eller *Hugo og Adelheid*. Selvfølgelig maatte dette spores af Kuhlaus vaagne og let modtagelige Aand. Og dernæst var der den skønne og kloge Udnytten af Folkevisen, der skyldtes Heibergs Kundskab og musikalske Sans, men grebes med Mesterhaand af Kuhlau.

Særlig ved dette Værk kom den tyskfødte Musiker, der hidtil mest havde virket rensende og forfriskende i dansk Musikliv, til sideordnet med Weyse at grundlægge den moderne *danske* Musik.

Han havde altid elsket „ædle Melodier“ og opsøgt dem fra tidligste Tid her og i Sverrig, saaledes som de var overleverede som Kæmpeviser. Nu udnyttede han sin Kærlighed til og inderlige Forstaaelse af disse Melodier; han anvendte dem med Kunst og Smag, gjorde dem lettilegnelige, og han føjede sin egen Musik til, der holdtes i en Tone, som saa vel svarede til Folkevisens, at det nu og da var vanskeligt at skelne, hvad der var Kuhlaus Opfindelse, og hvad han havde bearbejdet. Allerede denne gennemførte Kæmpevisetone var

[1] Som et betegnende Kuriosum kan anføres, at Rich. Wagner lagde Grunden til Sønnen Siegfrieds første Musikundervisning med Kuhlaus Sonatiner.

nok til at gøre *Elverhøj* til et Nationalværk og en Mærkesten i dansk Musik, men ved Siden deraf havde Kuhlau her saa sikkert skabt en dansk Tone. Det stærkt fantastiske laa ikke for Datidens Danske, det zigøjneragtigt urolige stødte dem fra sig; her var der ogsaa kun en Smule mild Naturfantastik — Kuhlau, den store Naturven, fik altfor sjælden Lejlighed til at udtrykke denne sin Kærlighed i Musik, — lidt Sommernatsromantik, der i Dagens Lys opløses til alles Glæde, og her var den Loyalitet, hvoraf det gamle Kongens Kjøbenhavn ligefrem næredes. Kuhlau vidste at give denne Loyalitet et brillant, men smagfuldt Udtryk — Ouverturen, saa udnyttet til festlig Brug, er et Sidestykke til Webers ligesaa kongetro, mere storstilede men mindre oprigtige og nationale *Jubelouverture* — og at holde sin Musik med de sirlige Balletalfer i en vis fin og stilfærdig Tone, der behagede uden at udfordre. Hvad han havde lært af de Fremmede, anvendte han her for første Gang paa jævn og brav dansk Vis. Saaledes forklares den Lykke, *Elverhøj* altid har gjort hos et dansk Publiknm, og samtidig dette Værks musikhistoriske Betydning.

— — —

I Novbr. 1825 opførtes Kantaten *Orglets Pris* af den tyveaarige Student J. P. E. Hartmann — d. 24. Januar 1836 bringer *Musikalsk Tidende*, redigeret af A. P. Berggreen „i Forening med nogle Kunstvenner“ som Bilag en lille Sang af „Hr. N. V. Gade, der allerede er Publikum bekendt som en fortrinlig Violinspiller“. — Man ser da, at de to Musikere, som skulde blive de egentlige Førere i den *danske* Tonekunst, og af hvilke den sidste blev den danske Musiks Repræsentant overfor Udlandet, begge var traadt frem allerede i den Weyse-Kuhlauske Periode. Men inden vi gaar over til at skildre deres Liv og Gærning og Musikforholdene paa den Tid, de traadte frem, maa her endnu omtales nogle Musikere, der noget yngre end Weyse og Kuhlau arbejdede videre i deres Aand, og som skønt de ikke besad stor selvstændig Betydning, dog ikke tør glemmes i denne Fremstilling. En særlig Stilling indtager her A. P. Berggreen, fordi han samler, hvad der i egentligste Forstand var Grundlaget for dansk Musik, og fordi han staar som Elev af Weyse og Lærer for Gade.

Andreas Peter Berggreen fødtes 1801 i Kjøbenhavn, men opdroges i sin Morfaders musikalske Hjem i Hillerød og fik her sin første Undervisning i

Fløjtespil, for hvilket Instrument han tidlig komponerede Smaastykker. Imidlertid var det hans Bestemmelse at blive Student og han kom som ung Jurist ind paa Regensen. Her var Kvartetsangen nylig kommet paa Moden og Berggreen var snart Sjælen i Studenternes Sangøvelser. Det endte da med, at han opgav Juraen for Musiken. Weyse blev hans Lærer eller snarere hans Ven og Beskytter, „der af og til ogsaa i tekniske Spørgsmaal kunde meddele ham nogle vejledende Vink" — medens Berggreen selv trofast sled sig igennem Musiktheorien. 1823 komponerede han Musiken ved Regensens Tohundred-Aarsfest; 1829 ved Prins Ferdinands Formæling, og 1832 optraadte han for et større Publikum med Syngespillet *Billedet og Busten* — en tarvelig Tekstbog af Oehlenschläger, der var antaget af Theatret og bestemt for Kuhlau, men da den ikke kunde vinde hans Interesse, foræredes til „den fattige Berggreen" — denne Musik var holdt i Weyses Stil og blev modtaget med Bifald af den danske Skoles Venner, men den var for bleg og lidet scenisk til at kunne fængsle det store Publikum; den spilledes kun fire Gange. Siden hen forsøgte Berggreen sig ikke som Operakomponist, hvorimod han satte Musik til nogle Dramer som Oehlenschlägers *Tordenskjold*, *Dronning Margrethe* og *Sokrates* — i det Hele var Oehlenschläger hans Ideal: næsten i lige saa høj Grad som Weyse var det. Endvidere har Berggreen komponeret en Del Romancer og folkelige Sange, hvoraf nogle som *Kong Christian lægger ned sit Sværd* (1823) vandt megen Udbredelse, men han gik dog efterhaanden mere og mere op i sin Interesse for Folkemusiken og for Skole- og Kirkesangen. Fra 1842—47 udgav han sit bindstærke Værk *Folkesange og Melodier* — hvori han med stor Flid og Omhu havde samlet Folkemelodier og Danse først og fremmest fra alle Danmarks forskellige Egne, dernæst fra de fremmede Lande. Hans Arbejde har (ialtfald for det danske Binds Vedkommende) sin store Fortjæneste, selv om den Skikkelse, hvori han bringer Melodierne (med en Mozart-Weysesk Harmonisering og uden historisk Farve, opfattede som Romancer), næppe er den endegyldige. For Skolen udgav han i Aarenes Løb en Række Sanghæfter, hvis to, tre og firstemmige Sange, der i det Hele var valgt med Smag og Forstand, snart benyttedes overalt og tildels gør det den Dag idag. Endelig samlede han, ikke mindre fortjænstfuldt, *Melodier til Salmebogen*, ligesom han selv skrev mange Salmemelodier; i disse har han vist en næsten genial Evne til at finde Udtryk for Stemningen i ganske korte Salmestrofer — saaledes i Melodierne til *Lyksalig Lyksalig*, *Aldrig er jeg uden Vaade* eller *Krist stod op af Døde* — skønt Berggreen ellers ikke var nogen genial Musiker, ja tværtimod snarest noget nøgtern i sin musikalske Opfattelse (ved at sammenligne Weyses og Berggreens Bearbejdelse af de samme Koraler og Folkeviser faar man tydelig Indtryk af,



Fig. 304. Andreas Peter Berggreen.

hvor langt Weyse var forud i musikalsk-poetisk Opfattelse). Berggreen, der 1838 var blevet Organist ved Trinitatis Kirke, som stadig stod i Forbindelse med Studentersangen og 1859 udnævntes til Sanginspektør ved Landets Skoler, var ogsaa en ivrig Litterat. Sine Samlerværker forsynede han med lange Fortaler og Notitser, og 1836 grundede han den ikke længe levende *Musikalsk Tidende*, hvori han meddelte godt Læsestof fra fremmed Musikliv og med skolemesteragtig Strænghed og Paapasselighed korrexede vore egne Komponister af anden og lavere Rang. Endelig udgav han 1876 en Biografi af Weyse. der dog har størst Interesse ved det deri indeholdte af Weyse efterladte Materiale (en Selvbiografi, Breve og Værk-Fortegnelse). Berggreen, der døde 1880, var en flittig og ærlig Arbejder, og han var begejstret for den „danske“ Musik og for Folkevisen — ikke mindst derved blev han den rette Lærer for unge Musikere som Niels W. Gade og Peter Heise.

Efter beskednere Maalestok virkede for den danske Musik Poul Edvard Rasmussen (1776—1860), en Bondesøn fra Farum, der adopteredes af Digteren Edv. Storm, tog juridisk Examen og blev Auditør — en lang Aarrække levede Rasmussen som Pensionist i et lille Hus i Farum. Han har komponeret den ægte nationale Melodi: *„Danmark dejligst Vang og Vænge“* — men om hans musikalske Virken vides iøvrig lidet.

En anden Nationalmelodi: *Der er et yndigt Land* skyldes Hans Ernst Krøyer (1798—1879); som ung tog han ivrig Del i Studentersangen og skrev flere smukke, stemnings- og lunefulde Kvartetter som *Verbum amare, Her under Nathimlens rolige Skygger* m. fl., der ligesom Viserne *Muser har Glæden, Nu er da Vaaren kommen* blev meget populære — men han ophørte forholdsvis tidlig med at komponere.

Udpræget Nationalkarakter havde Niels Peter Jensens (1802—46) Musik til *Væringerne i Miklagaard*, men synderlig Betydning fik denne blinde Musiker, der var en fremragende Fløjtespiller og ansat som Organist ved St. Petri Kirke, iøvrig ikke. — Hans Elev var H. C. Simonsen (1812—76), kendt som Komponist af Blichers *Jyden*.

Peter Casper Krossing (1793—1838) var en yndet Komponist af Kantater til Brug i Datidens Amatørkoncerter og af Solosange (*Hjemvé* af Oehlenschläger) og Kvartetter. Han var Organist og Syngelærer i Kjøbenhavn.

Fjærnere fra den danske Skole stod Rudolph Bay (1791—1856), hvis Romancer og Sange i høj Grad faldt i Tidens Smag. Sange som *Du er rig, du er dejlig o Syd* eller *O lad dem flagre som de vil* blev sunget i alle Hjem og anvendtes ofte i Vaudeviller og Sangspil. Deres tidt banale og sødladne, men saare flydende og „italienske“ Melodiøsitet forklares maaske deraf, at Bay i en Række Ungdomsaar var ansat i Algier (ved Konsulatet) og flere Gange foretog længere Rejser til Italien. hvor han ogsaa studerede Sangkunst. Musikerne trak paa Skuldrene af Bay, der vel ogsaa nærmest var en musikalsk og stemmebegavet Dilettant, men han har ialtfald skrevet et Par levedygtige Melodier: *Vift stolt paa Kodans Bølge* og *Fred hviler over Mark og By*. For Theatret skrev Bay, der af Chr. VIII udnævntes til kgl. Kammermusikus og 1834 blev Kantor ved Holmens Kirke, Syngestykket *Lazarilla*.

Langt betydeligere. og ihvertfald for et Par Værkers Vedkommende af virkelig Værdi for den danske Musiks Udvikling, var Johannes Fred. Frøhlichs (1806—1860) Produktion. Hans Fader var en indvandret tysk Musiker og Sønnens Anlæg udvikledes saa tidlig, at han allerede 15 Aar gammel blev Elev i det kgl. Kapel; han spillede Violin og var uddannet af Schall. Forinden var han allerede optraadt i „det venskabelige Selskab“ som Virtuos paa Fløjte, Violin og Klaver. og 1824 spillede han ved en Koncert i Theatret en Spohrsk Koncert.

1827 blev han Kordirigent ved Theatret og 1836 efter Schall Koncertmester, saaledes at han under Interregnet, indtil den faste Kapelmester udnævntes, dirigerede Operaerne (ved Siden af Bredal og Funck). Allerede 1844 maatte han imidlertid paa Grund af Hjærneslag opgive al offentlig Virksomhed. Frølich var en meget afholdt Violinspiller ved de musikalske Selskabers Koncerter, hvor han mest foredrog egne Kompositioner, og han var en af de første Kvartetspillere her i Landet. Han blev Musikforeningens Formand ved dens Stiftelse 1836. Som Komponist debuterede Frøhlich ved to Strygekvartetter og 1833 fik han en paa en længere Udenlandsrejse til Frankrig og Italien komponeret Symfoni opført. Den dømtes af Publikum, der da var lidet udviklet til at nyde symfonisk Musik, som for lærd og kunstig, men Kritiken roste særlig Instrumentationen, der sagtens har været paavirket af Kuhlau, for hvem Frøhlich nærede stor Beundring. Størst Betydning har dog Frøhlichs Musik til Bournonvilleske Balletter, navnlig til den populære *Valdemar* (1835), *Festen i Albano* og *Erik Menveds Barndom*. I de to Balletter, der behandler Stof fra Fædrelandshistorien — set gennem Ingemannske Briller — har Frøhlich anslaaet en udpræget Nationaltone og navnlig gælder dette *Erik Menveds Barndom* (1843), en kraftig, ejendommelig rytmisk Musik, hvori Folkevisen anvendes (Riberhusmarschen) og som er en direkte Forløber for Hartmanns Balletmusik (hvorved dog skal bemærkes, at Hartmanns Musik til *Olaf den hellige*, hvori *Stiklestad-Slaget*, var fremkommet før *Erik Menveds Barndom*).



Fig. 305. J. F. Frøhlich

Ligesom Frøhlich staar Ivar Fr. Bredal (1800—64) baade i de udøvende og frembringende Musikeres Kreds. Han var en Tilhænger af Kuhlau og havde nogen Vanskelighed ved at staa sig overfor Weyses store Parti og nærmest derfor blev kun ringe Sceneheld beskaaret hans to Operaer: *Bruden fra Lammermoor* (H. C. Andersen) og *Guerillabanden* — uagtet ialtfald den første skal have vist hans Talent og livfulde dramatiske Anlæg. Skuffet trak Bredal sig tilbage og komponerede kun lidt. Han var ung kommet ind i Kapellet, var en dygtig Violinist (og Bratschist) og blev selv tredje Koncertmester efter Schall.

Ved hans Side stod da foruden Frøhlich Peter Funck (1789—1859), der var en duelig Violinist men ingen betydelig Musiker, og som nærmest synes at skylde sin Slægtning Schall sin mere fremskudte Stilling. Hans Broder Frederik Christian Funck (1783—66) var derimod en fremragende Violoncellist, den første danske Virtuos paa dette Instrument, der endog optraadte som Koncertspiller i Paris og i det Hele vandt et anset Navn i Udlandet. Hjemme virkede han navnlig som fortræffelig Lærer.

Det samme var Tilfældet med Violinisten Fred. Thorkildson Wexschall (1798—1845), der fødtes i Kjøbenhavn af norske Forældre af Bondeæt. Ogsaa Wexschall optraadte — ligesom Frøhlich — som Vidunderbarn og kom endnu i Drengealderen ind i det kgl. Kapel. Han var Elev af Lem og Tiemroth. Paa

en længere Studie- og Koncertrejse havde han navnlig Pechatschek[1]) til Lærer og synes i det Hele at have knyttet sig stærkt til denne Musiker, hvis Kompositioner han jævnlig spillede efter sinHjemkomst. Paa sin Rejse optraadte han baade i Tyskland og Frankrig med meget Bifald og skal have gæstet Spohr i Kassel (jfr. Hammerich: *Musikforen.s Historie* p. 105), uden at han dog staar opført blandt dennes Elever i Malibrans Spohr-Biografi. 1836 var Wexschall atter i Kjøbenhavn og spillede paa Koncert; i Berggreens *Musikalske Tidende* hedder det, at han „udførte med fuldendt Virtuositet noget som særdeles vanskelige erkendte Variationer over et ungarsk Thema (af Pechatschek). „Hr. Wexschall foredrog Themaet paa en meget humoristisk Maade med en vis djærv Ligefremhed, der gav det en ganske ejendommelig Characteer — — — han spillede kort sagt denne vanskelige Komposition med en saadan Lethed, at man ikke kom til at tænke paa Vanskeligheden.“ Disse Linjer giver ihvertfald noget Indtryk af Wexschalls friske og djærve Spillemaade og af hans efter Tidens Krav blændende Virtuositet. Hans Teknik synes at have været fortræffelig og hans Tone stor og skøn, om Foredragets Dybde og Ild var Meningerne mere delte; mulig har Wexschall nærmest hældet til en virtuosmæssig Retning. Imidlertid havde han den største Fortjæneste af Violinspillets Udvikling herhjemme, han foredrog Spohrske Koncerter, tog navnlig paavirket af de musikalske Jurister, Brødrene Weis ivrig Del i det hidtil lidet dyrkede Kvartetspil og var en aldeles fortræffelig Lærer. I det kgl. Kapel var hans Stilling noget vanskelig, idet Schall chikanerede ham til Fordel for P. Funck; efter Schalls Død blev han Leder af Elevskolen og Koncertmester. Den samme Post beklædte han i *Musikforeningens* Orkester fra Foreningens Stiftelse.



Fig. 306. Wexschall.

Af udøvende Musikere bør endnu nævnes Obovirtuosen Christian Fred. Barth (1787—1861). Søn af en tysk Oboist, der indkaldtes ved den Naumannske Orkesterreform. Barth kom allerede ind i Kapellet som 15aars Dreng og skaffede sig senere paa gentagne Kunstrejser et betydeligt Navn i Udlandet som Obospiller, hans tekniske Færdighed og Tonedannelse skal have været lige fortrinlige og han lagde (som Wexschall paa Violinen) Grunden til en god Skole for danske Obospillere. Hans betydeligste Elev er den udmærkede Obospiller Chr. Schiemann (f. 1823) der i en lang Aarrække var en fremstaaende Kraft i det kgl. Kapel og endnu er virksom som Lærer.

Mozart Petersen (1812—74) var en ypperlig Klarinetvirtuos, udmærket ved Tonens Skønhed og det musikalske Foredrag. Chr. Kellermann (1815—66) var født i Randers, men kom allerede som Barn til Wien, hvor Merk blev hans Lærer; kun et Par og Tyve Aar gammel begyndte han Koncertrejser (bl. a. sam-

[1]) Frans Pechatschek bøhmisk Violinvirtuos (1795—1840) skrev en Mængde, af Samtiden meget yndede, Violinkompositioner.

men med Ole Bull) og tilbragte nu det meste af sit Liv, indtil et Nerveslag ramte ham (1864), paa Koncertrejse; disse førte ham ganske vist ogsaa fra Tid til anden til Kjøbenhavn, men han var (uagtet han var gift med en bekendt dansk Solodanserinde) ikke nærmere knyttet til dansk Kunstliv. Hans Styrke var en usædvanlig skøn og blød Tone og et effektfuldt Foredrag, han tilhørte den virtuose Retning, og stod dyberegaaende Musik (Kammermusik) ret fjærn.



Fig. 307. Kellermann.

* * *

Det Publikum, der fandt Weyse for lærd og som derfor, selvom det med Agtelse saa op til den nationale Berømthed, dog kun ydede ham en kølig Deltagelse, var utvivlsomt i Tal ret betydeligt i Trediverne og Fyrrernes Kjøbenhavn. Dette vilde i og for sig stemme meget vel med en almindelig musikhistorisk Lov, men det fremgaar yderligere af den Iver, hvormed man søgte andre og lettere musikalske Adspredelser og af den ringe Lyst, man viste til at give sig alvorligt i Lag med Musik af større Indholdsvægt.

Paa Theatret havde Auber og Scribe hersket, stærkt protegeret af J. L. Heiberg, der mandelig kæmpede selv for sine franske Yndlinges tyndeste Værker, og de havde hersket trods Weyse-Klassikernes Protester: *Murmesteren, Bruden, Fra Diavolo, Den Stumme* — hele Rækken lige ned til *Lestocq,* og ved Siden deraf kom Hérolds, Adams, Halévys og Boieldieus Syngestykker, den *Hvide Dame* endog kun ti Maaneder efter Første-Opførelsen i Paris. Man kunde med saa stort Held opføre disse musikalske Lystspil, fordi man nu, som da det ældre franske Sangspil kom frem, besad udmærkede Skuespilkræfter, der gav Opførelserne en saadan vidfuld Glans, at det kun i anden Række føltes, at de ikke altid fyldte i sanglig Henseende. Som en særlig glimrende Forestilling nævnes Opførelsen af *Den sorte Domino* (1839).

Med den musikalske Ledelse stod det imidlertid kun maadelig. Under Kapelmester-Interregnet styrede de tre Koncertmestre: Frøhlich, Funck og Bredal, en Ordning som altid vilde være uheldig og som blev det dobbelt, fordi den første musikalske Kapacitet af de tre, Frøhlich, som nys omtalt, var svagelig og tidlig blev delvis eller helt uvirksom.

Man trængte til en fast, myndig Leder, der virkelig kunde styre og føre Operaen frem. Man søgte ham — i Udlandet, thi som Heiberg spydigt siger, „en Indfødt faar ikke en Gage paa 3000 Rdlr"; og man vendte sig særlig mod Tyskland, „thi for os Danske er Tyskland jo Verden". Selvfølgelig var kloge Folk betænkelige ved at vælge en Udlænding til Kapelmesterstillingen og dobbelt betænkeligt blev det, mente Heiberg, naar Talen just var om en Tysker, fordi denne „kommer fra et Land, som i dramatisk Henseende staar paa et lavere Culturtrin end Danmark". Denne sidste Ytring er saare betegnende, ikke blot fordi den endnu en Gang viser den Selvtilfredshed, hvormed den Heibergske Kreds — ɔ: det „dannede" Kjøbenhavn — betragtede Theaterpræstationerne her i Staden, men ogsaa fordi den aabenbarer, hvor ensidigt Heiberg og sikkert de fleste med ham ansaa Operamusiken som det væsentlige, ja ene afgørende ved Bedømmelsen af et Folks Kulturtrin (i musikalsk Henseende). Og hvor falsk er saa Ytringen alligevel, naar man blot tænker paa Mozart og Weber!

Man søgte Kapelmesteren i Tyskland og henvendte sig først til Heinrich Marschner. Denne var optraadt som Dirigent her og havde blandt andet ledet en Opførelse af *Hans Heiling*, ved hvilken den stemmebegavede og indtagende Chr. Hansen, senere Kammersanger, debuterede, en Debut som ret betegnende vakte mere Opsigt end selve Komponistens Tilstedeværelse som Dirigent af en ny værdifuld og ejendommelig Opera[1]). Marschners Ophold havde imidlertid henledt Publikums Opmærksomhed paa ham; særlig i Studenterkredsene skattedes han og man bragte ham endog et Fakkeltog, prydet med et Lejlighedsdigt paa tydsk af Oehlenschläger i dennes allermindst heldige Stil efter Mønstret:

[1]) Berggreens *Musikalske Tidende* skriver (efter Premieren), at Pladsen ikke tillader at omtale vidtløftigere denne poetiske Komposition — men fremhæver derimod, at Orkestret spillede med „overordentlig Discretion" (!) og dvæler dernæst noget vidtløftigere ved Hr. Hansen.

Ja, Marschner du sollst leben
denn du hast uns gegeben
nicht bloss den Ohrenschmaus
:,: Gefühl ist in dem Klang zu Haus
und Geist in dem Gebraus :,:

Dog Marschner, der raadførte sig om Sagen i Brevveksling med I. P. E. Hartmann, havde sine Betænkeligheder, og da han ikke endelig vilde opgive sin Stilling i Hannover, faldt Sagen bort.

En Tysker skulde det imidlertid være, og den næste man vendte sig til — en velanset Musiker, anbefalet af Meyerbeer, om end ikke med Marschners Ry: Franz Gläser sagde Ja uden Betænkeligheder. I Aaret 1842 sattes han i Spidsen for Operaen, og han aabnede sin Virksomhed med at indføre Rossinis *Wilhelm Tell* paa den danske Scene.

Franz Joseph Gläser (1799—1861) var strengt taget ingen „Tysker", idet han var født i Ober Georgenthal i Böhmen, men hele hans Uddannelse var rigtignok tysk og da han kom hertil, havde han i adskillige Aar virket som Kapelmester i Berlin (ved *Königstädtisches Theater).* Gläsers Læretid udstodes dels i Dresden som Kordreng i Hofkapellet, dels i Prag, hvor Dionys Weber var hans Lærer. Senere var Gläser ansat som Kapelmester ved forskellige Wienske Theatre, i hvilken Egenskab han kom i Berøring med selve Beethoven, og han havde allerede da udfoldet en betydelig Virksomhed som scenisk Komponist. I Berlin fortsatte han denne og havde navnlig Held med en Opera *Des Adlers Horst,* der opførtes rundt om i Tyskland, Holland, London og St. Petersborg, og som mere end noget bidrog til at gøre hans Navn bekendt. I Kbhvn komponerede Gläser bl. a. Operaen *Bryllupet ved Comosøen* til Tekst af H. C. Andersen). Nogen betydeligere skabende Evne besad Gläser ikke; han hørte til de folkelige Komponister af den Weberske Skole; han skrev let og populært, formede klart og sikkert — en velbegavet Kapelmesterkomponist.

Gläsers Ansættelse fik sin store Betydning for vor Opera, hvor der i saa høj Grad tiltrængtes en beslutsom, kyndig, viljefast og arbejdsivrig Mand, ikke mindst blev den afgørende for Kapellets Udvikling. Men Gläsers Indflydelse paa dansk Musikliv skulde ogsaa vise sig paa den rene Musiks Omraade, i vore Koncerter. Ikke mindst her var det godt, at der kom hertil en erfaren Mand fra et stort Musikland, og Heibergs Spydigheder overfor „Tyskeren" var forsaavidt kortsynede og ilde anbragte.

Thi før Gläsers Tid saa det smaat, ja sørgeligt ud med Kjøbenhavnsk Musikliv udenfor Operahuset.

Eller rettere, der havde intet offentligt Musikliv været i lange Tider forinden *Musikforeningens* første Koncert 1837. Instrumental-

værker i større Stil kom saa at sige ikke frem, og naar det skete, var det oftest i misvisende Skikkelse og uden at finde nogen Forstaaelse eller imødekomme nogen Trang hos Publikum. Man havde ikke turdet give sig i Lag med Symfonier i deres Helhed; enten opførtes Brudstykker, eller ogsaa indskødes imellem de forskellige Satser Arier eller andre Virtuosnumre, for at Symfonien paa den Maade kunde glide ned. Musiktilstanden var, som Hammerich[1]) skriver, sikkert benyttende sig af et meget velvilligt Udtryk, paa „et Uskyldighedsstandpunkt". Da Funck ved en Aftenunderholdning opfører første Sats af Beethovens *Eroika-Symfoni*, modtages den med „dyb Tavshed", og Kritiken bemærker, at Publikum har for sjælden Lejlighed til at høre gode Instrumentalkompositioner, til at „blive fortrolig med det rene Tonesprog". Udover Haydn og Mozart var man nu paa ingen Maade naaet. Og da *Musikforeningen* debuterede med en rigtignok meget vidtløftig Symfoni af Fr. Lachner opført uden Afbrydelse, var „kun en saare ringe Del af Publikum modtagelig for denne Nydelse", og der indløb mange Klager over, at man „havde kedet sig". Alligevel fastholdt Administrationen det priselige Princip at lade opføre en hel Symfoni ved hver Koncert; og medens *Fædrelandet* endnu et Par Aar tidligere forsigtigt havde skrevet: „Man dømme om Beethoven hvad man vil, saa er det vist nok . . . at enhver, der ikke vil blive tilbage, maa tilegne sig Beethoven", saa kan *Theaterbladet* allerede 1844 som Frugt af det nævnte faste Princip notere, at *nu* hører Publikum „med spændt Opmærksomhed en Beethovensk Symfoni" (Talen er om *Pastoral-*Symfonien) og „den udbreder Glæde over Tilhørerne".



Fig. 308. Franz Joseph Gläser.

De Musiknydelser, Kjøbenhavnerne ellers søgte, skulde være af den letteste Art, hvor intet selvstændigt Arbejde krævedes — man vilde kun adspredes, nogen egentlig kunstnerisk Trang kendtes ikke i det store Publikum. Det var Aftenunderholdningerne, der florerede og her hørtes ferske og flade Romancer og tom Salonmusik for

[1]) I Musikforeningens Festskrift II.

Modeinstrumenter som Fløjte og Harpe. For „stor“ Musik havde man en ligefrem Angst.

Derfor var det her — som forøvrig ogsaa andetsteds i Evropa — Virtuosernes gyldne Dage, og det var mod Virtuoserne, at de Smagsforbedrere, som skaredes om Weyse, vilde kæmpe. „Virtuoserne kunde ofte skære bred Rem af Tilhørernes Naivetet“. Det var ganske vist undertiden Instrumentalister af Rang, der gæstede Kjøbenhavn: Thalberg, Ernst, Moscheles og Jenny Lind (1846). Den sidste vakte en sand Begejstringsrus; hun gav Koncert i det mægtige Ridehus, straks solgtes 3800 Billetter, og da Pladserne var „numererede, saa man, „skønt Koncenten først begyndte Kl. 8, allerede Kl. 5 en lang Queue af Mennesker udenfor Ridehusets Døre.“ — Moscheles' Besøg inspirerede Weyse til hans *Etuder*.

Ogsaa hjemlige Virtuoser som Wexschall, de danskfødte Klaverspillere Wilmers, Adolph Nathan og senere Anton Rée glædede sig med Rette ved Publikums Bevaagenhed, men ofte var det Middelmaadigheder eller Humbugmagere, der kom hertil og i de barnlige Tilstande havde let ved at stikke Folk Blaar i Øjnene. Man høre, hvad der endnu 1845 præsteredes ved en Koncert paa Hoftheatret: „Derefter frempippede den elleveaarige Arnold Heybrock Drikkevisen af *Lucrezia Borgia*. Drengen har naturligvis ikke en ren Tone i Livet men skulde fungere som Trækplaster og det er meget muligt, at han har opfyldt sin Bestemmelse“. „Det skulde ikke undre os“ — tilføjes det ondskabsfuldt — „om vi ved en følgende Koncert skulde finde annonceret en Duet mellem to Mopper, Tenorarie af en Hankat eller deslige. Kunsten stiger!“

Tonen i Koncertsalen har hellerikke været den bedste. Ved en af de Koncerter, som Prume, der naturligvis vakte Sensation. gav her, forsøgte en af „de Herrer, der hører til den Del af Publikum, som kun søger Theatret og Koncertsale for at slaa Tiden ihjæl . . . at bringe nogle Løjer i Stand“ — men, „denne Herre“ (der aabenbart her tilhørte Officersstanden) og „andre ligesindede“ modtager rigtignok en kraftig Tilrettevisning, idet de „maa betænke, at de Løjer, hvormed de tilsigte at fortrædige en eller anden Sangerinde, let kunne komme til at gaa ud over dem selv, og at de saaledes i flere end een Henseende ville komme til at staa i et løjerligt Lys. Knebelsbarter og andre drabelige Insignier, ville næppe afholde det danske Publikum fra at give dets Mening til Kende om en saadan Opførsel paa aldeles utvetydig Maade!“

Meget af Kjøbenhavnernes Musikinteresse optoges paa denne Tid af Italiener-Operaen. Den selvstændige italienske Operas kortvarige Blomstring i Kjøbenhavn henfører Heiberg til Christian d.

VIII.s Tronbestigelse. Denne Konges -- om end noget overfladiske — Kærlighed til de skønne Kunstner. var ogsaa bekendt i Udlandet og herved blev der dobbelt Grund for Virtuoserne til at gæste Kjøbenhavn. Heiberg ser meget klart Betydningen af de gode Virtuosers Besøg og fremhæver Liszts Nærværelse i Kjøbenhavn som „et Fænomen. der aldrig vil glemmes“. Og han lægger meget Vægt paa „det ønskelige i, at vi stedse maa besidde en italiensk Troupe i vor Midte“, derved vil Kjøbenhavn allerede fra politisk Side set komme op i Klasse med de største og intelligenteste Hovedstæder i Verden, og det vil forjage det „Kleinstädtische“, som Byen især har at kæmpe med.

Det blev vistnok især Hoffet og Aristokratiet, der i Forening med de jødiske Kredse holdte Italiener-Operaen i Live; at denne bidrog til at fremme en vis Art Musikinteresse, er udenfor Tvivl, men at den egentlig greb ind i dansk Musikliv, kan ikke paastaas, og uagtet Kjøbenhavn i flere Aar havde en, dog ikke meget storstadsagtig. fast italiensk Opera, er det vel værd at fremhæve, at ingen betydelig dansk Musiker paavirkedes af den italienske Musik, og at næppe nok den italienske Syngemaade fik synderlig Indflydelse paa vore hjemlige Sangere.

Imidlertid den „italienske Trup“ i Kjøbenhavn er et musikhistorisk Faktum, som ikke bør forbigaas. Det var i 1841, at Staden første Gang fik en selvstændig Italiener-Opera, en Afdeling af det italienske Selskab i Berlin. Den begyndte først under Savios, derefter under Grev Marasinis Ledelse, sine Forestillinger paa Vesterbros Theater, senere fik den Hjemsted i Hoftheatret ved Christian d. VIII.s Interesse og Velvilje — han, der fra Udlandet hjembragte et Mode-Sværmeri for italiensk Operamusik. I Hoftheatret, der blev oppudset, dekoreret og nyindrettet, residerede ogsaa de følgende italienske Operaselskaber navnlig det, der havde den fortræffelige Bassanger Napoleon Torre til Direktør og Agent Carstensen til Meddirektør. Berømte Navne fra disse Italieneraar — var foruden Nap. Torre, Tenorsangerne Rossi og Benedetti, Sangerinderne Secci-Corsi og navnlig Felicita Forconi — alle Genstand for det gode Kjøbenhavner-Selskabs Forgudelse, men som det synes gennemgaaende mere udmærket udrustede Natursangere, og undertiden varmblodige Fremstillere, end egentlig højt udviklede Sangkunstnere. Men disse store, varme og glansfulde Stemmer, denne fulde. strømmende og daarende *bel canto*, der var noget væsentlig Nyt herhjemme, berusede Kjøbenhavnerne, som den et godt Aarti havde beruset andre evropæiske Lande og Byer. Italienerraptusen kom sent over Kjøbenhavn, men den fandt en frodig Jordbund og slog for en kort Tid solide Rødder deri. — Et Naturtalent var ogsaa Operaens ildfulde Dirigent Sperati[1].

At Forestillingerne maalt med en mere kritisk Alen ikke altid rangerede

[1] Paolo Sperati (1821—84) kom 1840 til Stockholm, kort efter til Kbhvn., var her til 1849 og drog derefter til Christiania, hvor han virkede med Held i forskellige Stillinger til sin Død. — I Sæsonen 1847—48 ledede den fremragende Dirigent Angelo Mariani den italienske Opera, hvorfor Riemanns *Musik-Lexikon* ved en Misforstaaelse kalder ham „dansk Hofkapelmester“.



Frølich *Weyse* *Matthison-Hansen* *Hartmann*

ET MUSIKALSK AFTENSELSKAB

(Brudstykke af *Wilh. Marstrands* Billede fra en Musikaften hos Waagepetersen)

højt, fremgaar tydelig nok af Samtidens Bladreferater, hvoraf ses, at Orkestret ingenlunde har været tilfredsstillende, Korene yderst maadelige, og at der, til Heibergs Bekymring, maa have hvilet ikke saa lidt „kleinstädtisch" over en Opera-Iscenesættelse, om hvilken det kan berettes: „I Costumerne herskede der, maaske for at antyde, at Scenen foregaar i Babylon (det er Operaen Semiramis, der omtales), en sand babylonisk Forvirring . . . . . Korpersonalet var klædt simpelt og net, Alle med sort Halsbind og Flipper. (!)"

Efter Ophøret af den faste italienske Opera paa Hoftheatret gæstedes Kjøbenhavn endnu i flere Aar af vekslende Italienerselskaber, der snart fik Hoftheatret overladt, snart spillede andetsteds, særlig paa det 1847 aabnede *Casino*-Theater. Ogsaa disse italienske Selskaber medbragte — blandt adskilligt middelmaadigt — jævnlig udmærkede Sangkræfter, og Navne som Sarolta, Guilia Bennati og Mariano Padilla nævnedes i Halvtredsernes og Tredsernes Kjøbenhavn med Beundring og Sværmeri. Siden Halvfjerdsaarene har intet italiensk Operaselskab gæstet Kjøbenhavn.


Fig. 309[1]). Napoleon Torre.

Medlemmerne af de oprindelige, faste italienske Truper deltog med megen Beredvillighed i Kjøbenhavns Musikliv og stod ved Aftenunderholdninger og navnlig ved de Monstrekoncerter, som efter Moden ikke sjælden holdtes i Ridehuset, Side om Side med deres danske Kolleger. Oftest havde slige Koncerter et velgørende Øjemed, og at „Italienerne" og italiensk Operamusik da betragtedes som et særlig godt Trækplaster, fremgaar bl. a. af Programmet til en Ridehus Koncert til Fordel for Frederik d. VIs Asyl, der afholdtes d. 27. Marts 1845. Ved denne typiske „Nummerkoncert" findes elleve Numre af italienske Operaer, og i Koncertens anden Afdeling assisterer overhovedet kun italienske Sangere og Sangerinder, otte i Tallet.

Ja, Kjøbenhavnerne med deres Konge i Spidsen sværmede for Italienerne og det ikke blot i Operahuset eller paa de Koncerter, ved hvilke Italienerne kunde optræde, men ogsaa ved de smaa musikalske Soiréer: der maatte man mindst have et Par Numre: Variationer eller Fantasier over de forgudede italienske Operamelodier.

Karakteren af disse Soiréer betegnes ved Rud. Willmers[2]), der i Hotel d'Angleterres Sal spillede „Tonebilleder" over Palestrinas *Stabat mater* (og Hartmanns ***Flyv, Fugl, flyv,*** en Melodi, som iøvrig har ligesom en lille Mindelse af Italienersværmeriet). — I private Musikkredse — hos bekendte Musikdilettanter som Købmand Waage-Petersen, Brødrene Weis, Lægen Mansa, Konferentsraad Holm og den Collinske Familie — dyrkedes imidlertid bedre og alvorligere Musik, idet faste Strygekvartetter, i hvilke Kapellets Medlemmer deltog, var almindelige, og her fremførtes Kammermusikens Hovedværker — ved Siden af Pixis', Onslows og Fescas Arbejder, der som Amatørernes Sværmerier endnu udgjorde

[1]) Ved en Fejltagelse er Fig. fra pag. 931 til pag. 959 blevne numererede urigtigt.
[2]) Tyskfødt Klavervirtuos (1821—78), der var opdraget i Kbhvn. og hyppig vendte tilbage hertil.

en væsentlig Bestanddel af disse Hjemmets Musikforlystelser, selv i dem af højere Orden. Denne ædlere Form for Husmusik — Strygekvartetten — havde den Gang sine gyldne Dage; Klaveret var ikke saa dominerende som nu; Kunstelskernes Ævne og Lyst til at tage en Part i en Kvartet var ikke ringe og de fagdannede Musikere i det Hele ganske villige til at yde deres betydningsfulde Bistand ved disse Musikaftener inden Hjemmets Vægge. Saaledes var Gade, Wexschall, Paulli o. a. hyppige Deltagere i Kvartetspillet.

Interessen for Kammermusik maa da ogsaa have været ret stor, siden Paulli (i Forening med Brødrene Weis) i 1837—38, i *Harmonien*, kunde give tre „meget besøgte“ Kvartetsoiréer.

Men naar Musik-Smagen i det store Publikum højnedes og Kendskaben til Tonekunstens Hovedværker udbredtes til videre Kredse, da skyldtes dette i ikke ringe Grad Gläser. Han bragte nyt Liv i *Musikforeningen* og begyndte at hæve den til den Faktor i kjøbenhavnsk Musikliv, som den i saa høj Grad skulde blive under Gades Ledelse. Stillingen var ogsaa gunstig, forsaavidt som der havde manglet omsigtsfuld og velberegnet Plan i Foreningens Virksomhed, og Gläser saaledes kunde bringe frem som Nyheder, eller dog i afgjort ny og bestemmende Skikkelse, hele den rige Musiklitteratur fra en knap afsluttet Højperiode i Tyskland. Han lærte Folk at forstaa og skatte Beethovens Symfonier, som han spillede Gang efter Gang (af den „niende“ dog kun de instrumentale Afdelinger), og som han vistnok gengav i mere autentisk Skikkelse, end man hidtil havde kendt det. Han indførte Mendelssohn — der saaledes allerede før Gades Tid var skattet af Musikforeningens Publikum for sin *Sommernatsdrøm*-Musik, sin *Walpurgisnacht* og sin *a-moll* Symfoni —, han bragte endvidere Spohr frem og indførte Weberske Ouverturer i Koncertsalen; derimod gik han ganske udenom Schumann, og berørte kun flygtig Fr. Schubert — her blev da en rig og senere veludnyttet Mark for Gades Nyhedsbestræbelser.

Gläser var en dygtig Musiker og en ildfuld Dirigent; hans Sympati gik vistnok mest i Retning af det brillante og flotte, og han fik da et hidtil ukendt Sving over Orkesterets (Kapellets) Ydelser. Paa den anden Side bebrejdede mange ham hans Forkærlighed for hurtige, i Virkeligheden forcerede Tempoer — en Tendens, der jo ogsaa var raadende i Mendelssohns Direktion og maaske har influeret paa Gläsers Opfattelse — og det paastodes, at han ofte naaede til Overdrivelser, og at han stædig ikke vilde tage mod Fornuft. — Ogsaa for Operaen var Gläser en stor Vinding. Han bragte Disciplinen paa Fode igen, der havde været mere end vaklende

under de forudgaaende løse Forhold; han var en rastløs Arbejder, der kunde kræve meget af andre, fordi han foregik dem med et saa uangribeligt og utrætteligt Eksempel. Gläser indførte og fastholdt, at Kapelmesteren selv skulde være tilstede og lede alle forberedende Prøver, ogsaa Solosangernes. Derigennem kunde han opnaa, at Forestillingerne fik et før savnet Enhedspræg og blev Udtryk for hans Opfattelse og hans Vilje. Repertoiret forblev i denne Heiberg-Scribeske Periode behersket af Aubers Retning: Omtrent alle Syngestykker af denne *Opéra-comiquens* Førstemand kom frem paa Kjøbenhavns Opera-Scene, nogle forinden, andre under Gläsers Ledelse — mest Lykke gjorde *Murmesteren*, *Den Stumme*, *Fra Diavolo* og *Den sorte Domino* — og, som Peter Hansen bemærker: seks af Aubers Syngestykker opførtes tilsammen henimod 600 Gange. Derefter fulgte Hérold, Boyeldieu og Adam, og for Italienerbegejstringen maatte man selvfølgelig bøje sig: foruden Rossini blev Bellini og Donizetti hjemme paa det kgl. Theaters Scene.

Det er sandsynlig, at Gläser har opfattet en Kapelmesters Stilling saaledes, at han mere end at føre an i Smagens Udvikling, skulde præsentere i gunstigste Skikkelse de Værker, som den høje Direktion valgte for ham, og det er bekendt, at han var en saare loyal Mand, for hvem Hensyn til de højeste Steder ofte var bestemmende. Men maaske tør man dog se Udslag af Gläsers personlige Forkærlighed for det mere straalende og storstilede i Fremførelsen af saadanne Værker som Rossinis *Wilhelm Tell* — hvormed Gläser debuterede — Spontinis Operaer (*Vestalinden*) og Meyerbeers *Hugenotterne*, hvortil man vovede sig 1844 med et Resultat, der trods den ringe Kendskab til og Øvelse i den saakaldte „store Stil", faldt særdeles heldigt ud.

Mange udmærkede Sangere virkede i Gläsers Periode — tildels havde de deres Debut under hans Ægide, saaledes Sangerinderne Fru Sahlgren, Fru Simonsen (1815—49), Jfr. Lichtenstein, gift Rung, Jfr. Bergnehr, gift Gerlach (f. 1827 i Stockholm), Tenoristerne Kirchheiner (1798—1865), Schwartzen (1802—75), Nyrop (1831—1904), Barytonisten Chr. Hansen (1812—80), Bassisten Peter Schram (1819—95), der dog først i en lidt senere Tid udviklede sit Geni, der var lige udmærket, hvad enten det gjaldt Sangen eller Fremstillingskunsten, og som blev en uovertruffet Leporello, Don Bartholo, Mefistofeles.

Da Gläser i 1850 nedlagde Taktstokken i *Musikforeningen*, kunde han med Rette hævde, at han havde beredt Jordbunden for den,

der skulde følge efter ham, den højt begavede, lykkeomstraalede Yngling af dansk Blod. der vistnok alt en Tid i Stilhed var udpeget som Gläsers Afløser: Niels Wilhelm Gade. Selve sit Materiale, Midlerne til Frembringelser af ny Værker eller Genfødelse af de ældre maatte Gade imidlertid selv skabe sig, — ti samtidig med Gläser forlod det kgl. Kapel *Musikforeningen* —, og han besad efter sin hidtidige Udvikling og Uddannelse de ypperste Betingelser derfor.

Niels Wilh. Gade[1]) var født i Kjøbenhavn d. 22. Februar 1817. Hans Fader Søren Nielsen Gade[2]) var Instrumentmager og havde en ikke helt lille Forretning særlig med Guitarer og Violiner, oprindelig i Forening med en Broder I. N. Gade, der senere blev selvstændig Pianofortefabrikant. Slægten var af god gammel dansk Rod, nedstammende fra jydske Bønder, og Gades Moder var en fattig Pige fra Bornholm. Begge Forældrene var musikalske (Faderen spillede, uden at have nydt Undervisning, omtrent paa alle Instrumenter), men forøvrig var deres Naturel ret forskelligartet: Faderens var sangvinsk og lyst, fuldt af Livslyst og Humor, Moderens mere tungt stemt og hengivent til Sværmeri. I Sønnen samledes disse Sindsanlæg, om end Arven fra Faderen havde faaet Overvægten.

Den Skoleundervisning, den unge Gade nød, synes kun at have været den nødtørftigste. Tidlig var imidlertid Musiklysten vaagnet. Drengen klimprede paa Instrumenterne i Faderens Forretning, særlig paa Guitarerne, og Besøg ved Operaforestillingerne fyldte ham med Henrykkelse. I det Hele var Niels' Sans for dramatisk Kunst og for Billedkunst tidlig vaagen. Hans Undervisning i Musik blev først regelmæssig og ordentlig, da Wexschall blev hans Lærer; han var forinden sat til Høvlebænken for gennem en Uddannelse som Snedker at blive Instrumentmager ligesom Faderen. Men Musikerlysten lod sig ikke mere neddæmpe; han drev Studierne hos Wexschall — og samtidig hos Berggreen i Theori — med stor Iver og Energi. 16 Aar gammel kunde han da debutere paa det kgl. Theater, i en Violinduet med Fritz Schram (Peter Schrams Broder). Nogle Aar gik i stadig fremadstræbende Arbejde, i Samliv med ligestemte, kunstbegejstrede Venner som Frederik Høedt, Mich. Wiehe, Brødrene Eduard og Carl Helsted og med Informationer, som den ikke glimrende pengelige Situation nødte til. Kompositionsforsøg begyndtes ogsaa i disse Aar; en Ouverture til *Socrates* maatte ganske vist kasseres, men 1836 trykkede Berggreen i sit *Musikblad* den foran omtalte Sang *Lebet wohl* (til Goethes Tekst), og i det Hele var Berggreens Interesse for den unge Musiker ligesaa kendelig som hans Paavirkning af ham i national Retning. Berggreen var Gade en faderlig Ven og den unge Musiker var stolt af dette Venskab.

1836 omtaler Berggreen Gades Optræden som Violinspiller saaledes: „Hr. Gade .... udførte paa Violin nogle Schweizer-Themaer med Variationer af Molique. En smuk Tone, et let og sikkert Buestrøg, den største Accuratesse og et følelsesfuldt Foredrag udmærker denne unge Virtuos' Spil, der blev lønnet med levende Erkjendelse.“

Det var endnu den Gang Gades Plan at blive Violinvirtuos. Han var

[1]) Dagmar Gade: *N. W. G.s Breve og Optegnelser,* 1892; jfr. iøvrig Thrane: *Danske Komponister; Levnedsbeskrivelse af de ved Universitetsfesten 1879 promoverede Doktorer etc.* samt mindre Biografier og Karakteristik af Will Behrend (*Tilskueren* 1887 og 1891), A. Hammerich (*Letterstedske Tidsskrift* 1891), R. Henriques (Studentersamf. Smaaskrifter 1891), Ch. Kjerulf (*Nordisk Musiktid.* 1880) og Ph. Spitta (i *Zur Musik*) m. fl.

[2]) Bytilnavnet stammer fra en Landsby mellem Kolding og Fredericia.

kommet ind som Elev i den kgl. Violinskole (ɔ: det kgl. Theaters) og havde som saadan en kort Tid ogsaa nydt Schalls Undervisning; men da Avancementet gik langsomt og Udsigten til at blive Kapelmusikus saaledes syntes fjærn, tænkte han for Alvor paa at bryde op for hos Spohr i Kassel at faa den afgørende virtuose Affiling. Han søgte om Afsked fra Skolen og tillige om Prædikat af kgl. dansk Kammermusikus[1]). Af denne Plan blev der ganske vist ikke noget, men istedenfor traadte en Kunstrejse til Sverrig og Norge (1838 i Forening med Fritz Schram), en Tur der blev det sidste Udslag af Virtuosplanerne og som forøvrig bragte Gade langt mere Ære end Guld; men til Gengæld berigede ham med storslaaede romantiske Naturindtryk.



Fig. 310. N. W. Gade som ung. (Efter Daguerreotypi fra Leipzig.)

Efterhaanden førtes Gade, der paany indtraadte i det kgl. Kapel, ved sin egen Trang og ved de ydre Omstændigheder, bort fra Violinspillet over til Kompositionen. 1838 udgav Berggreen „Melodier til fædrelandshistoriske Digte“ og optog deri nogle af sin unge Discipels Melodier bl. a. den til Ingemanns Digt „Kong Valdemars Jagt“: *Paa Sjølunds fagre Sletter*, der siden hen skulde blive berømt. 1839 opfordrede Theaterdirektionen den unge Violinist, hvis „Talent man skulde vente sig noget af“, til at komponere Musik til *Aladdin*, og det følgende Aar bad Bournonville ham om at skrive Musik til Balletten *Fædrelandets Muser*. Andre Kompositioner — Sange og navnlig *Klaversonaten* i *e-moll* — var færdige i Manuskript, og Gades Forhold til selve Mesteren Weyse, for hvem han vikarierede paa Orglet i Frue Kirke, har mulig yderligere tilskyndet til selvstændig Skabervirksomhed. Imidlertid: Gades Naturel var et saadant, der trængte til Impulser udefra; denne Impuls kom, og med ét Slag fandt Gade sig selv og brød igennem som dansk Komponist.

Musikforeningen udsatte en Pris af 20—25 Dukater for den bedste Ouverture for Orkester. Spohr og Schneider (se foran Pag. 579) paatog sig Dommerhvervet (Mendelssohn undskyldte sig i sidste Øjeblik), og da Dommen faldt i Oktbr. 1840, sejrede den som Nr. 10 indleverede Ouverture, der bar Titlen *Nachklänge von Ossian* og Motto: *Formel hält uns nicht gebunden, unsere Kunst heiszt Poesie*, og som ved Navnesedlens Aabning viste sig at være komponeret af N. W. Gade, Violinist i det kgl. Kapel. Ouverturen opførtes i Novbr. 1841 og Kritiken modtog den ligesaa begejstret som Publikum: „Kompositionen udmærker sig ikke alene ved Originalitet og Poesi i Opfattelsen af Emnet, ikke alene ved yndige og ejendommelige Melodier, men hvad der fortjener lige saa megen Anerkjendelse, ved en Rolighed, Modenhed og Besindighed i Instrumenteringen og den hele Behandling, som sjældent findes hos unge Komponister“. Gade var omtrent blevet en national Berømthed og kunde nu let faa sine hidtil utrykte Kompositioner frem, deriblandt 6 *Danske Sange* (tilegnede Weyse), *Klaver-*

[1]) Se C. Thrane: Cæciliaforeningens Historie S. 31.

sonaten (senere som op. 28, tilegnet Fr. Liszt) og Musik til H. C. Andersens *Agnete og Havmanden*, hvortil Ideen allerede var opstaaet paa Rejsen i Norge (jfr. det karakteristiske Brev til Berggreen[1]) af 24. Septbr. 1838).

Samtidig havde Gade skrevet en *Symfoni i c-moll*. Den indleveredes til Musikforeningen, men Interessen var her allerede kølnet; man fandt, at Symfonien „i Ejendommelighed og Opfindelse" stod tilbage for *Ossian*-Ouverturen og af denne Grund og ved tilfældige Omstændigheder, deriblandt Weyses Død, trak Opførelsen i Langdrag. Gade blev ked af at vente. Vennerne, der var begejstrede for Værket, opfordrede ham med Høedt i Spidsen til at sende Symfonien til Mendelssohn i Leipzig og med et dedicerende Brev gik Partituret afsted til det tyske Musiklivs Centrum[2]).

Da Gade kort efter sad med Mendelssohns Svarskrivelse i Haanden, vilde han først ikke tro sin Lykke, men sagde til sin Moder, mens Taarerne stod ham i Øjnene, at der maatte være nogen, der gjorde Nar af ham. Snart blev han dog til sin overstrømmende Glæde overbevist: Mendelssohn havde ikke blot i Vrimlen af de Kompositioner, der sendtes ham, bidt Mærke i Symfonien, der kom fra den unge københavnske Musiker, men han havde givet sig Tid til at studere den, havde antaget den til Opførelse i *Gewandhaus*-Koncerterne og allerede afholdt den første Prøve paa Værket. Nu skrev han om den overordentlige Glæde, det fortræffelige Værk havde beredt ham, om hvorledes han af Hjærtet var Gade taknemmelig for den store Nydelse derved og udtalte: „I lang Tid har ikke noget Stykke gjort et mere levende og skønt Indtryk paa mig, og alt som jeg med hver Takt deri undrede mig mere og mere og dog følte mig som hjemme, blev det mig en Trang idag at udtrykke for Dem min Tak for saa megen Glæde og at sige Dem, hvor højt jeg sætter Deres herlige Talent, hvorledes denne Symfoni, det eneste som jeg hidtil kender af Dem, gør mig begærlig efter det Tidligere og Senere! — — Enten vi nu lærer hinanden at kende eller ej, saa beder jeg Dem at betragte mig som en, der vil følge alle deres Værker med Kærlighed og Deltagelse og for hvem Mødet med en Kunstner som Dem og med et Kunstværk som Deres *c-moll* Symfoni til enhver Tid vil være den største hjærteligste Glæde[3])".

Gade maatte vel blive overvældet af dette Brev og knap tro sine egne Øjne. Musikhistorien kender ikke mange Eksempler paa en saadan Anerkendelse af en begyndende Musiker fra en verdenskendt Mesters Side. Alligevel tog han Sagen med nogenlunde Ro, først efter henimod to Ugers Forløb svarede han Mendelssohn — et Brev fuldt af Beundring for Mesteren og „for Manden, der er lige

[1]) Skou: A. P. Berggreen p. 55.

[2]) Ifølge *Musikbladet* (1901) var *Ossian*-Ouverturen trykt af Firmaet Breitkopf & Härtel paa Musikforeningens Anbefaling, og opført i Foreningen *Euterpe* af Verhulst, hvis Begejstring for Værket allerede da gjorde Mendelssohn opmærksom paa Navnet Gade. Efter samme Kilde sendtes Symfonien til Mendelssohn gennem Dr. Schleinitz, en Advokat, der indtog en fremskudt Plads i *Gewandhaus* Koncerternes Bestyrelse.

[3]) Tonen i Mendelssohns Brev lader ikke i Tvivl om, i hvilken Grad det var ærlig ment; men yderligere Vidnesbyrd om, hvor optaget Mendelssohn var af dette Værk, møder os i de Brevlinier, han samtidig skrev til sin Fortrolige, Søsteren Fanny, hvori det bl. a. hedder: En ny Symfoni af en Dansk ved Navn Gade ... har gjort mig saa megen Glæde, som i lange Tider ikke noget andet Stykke. Han har et stort og betydeligt Talent og jeg vilde ønske, du kunde faa at høre denne helt ejendommelige, meget alvorlige og velklingende Symfoni ... Jeg maa takke ham for den Glæde; der gives virkelig næppe en større end at høre smuk Musik og med hver Takt at forundre sig mere og føle sig mere hjemme. Blot det ikke forekom saa sjældent! — I sin Dagbog d. 21. Febr. 1842 skriver Fanny om Symfonien: Felix var ganske henrykt over dette Værk og indstuderede det med den største Kærlighed.

stor som Menneske og som Kunstner . . . . De har vist mig en Velgjærning, for hvilken jeg evig vil takke Dem.“ I Brevet udtaler Gade Haabet om selv at komme til Leipzig. Her var Symfonien opført med straalende Held d. 1. Marts 1843 under Mendelssohns Ledelse. Gade havde da faaet Stemplet i Tyskland; snart efter opnaaede han endelig en offentlig Understøttelse af Fonden *ad usus publeos* og skyndte sig til Leipzig. En lille Tid stanser han paa Vejen i Berlin, men han „maa snart se Mendelssohn, jeg længes meget efter ham . . . Saalerne brænder mig undertiden under Fødderne af Begjærlighed derefter.“ I Oktober 1843 træffer han saa Mendelssohn og bliver „aldeles forelsket i ham“. — I den følgende Maaned opførte *Musikforeningen* Gades Symfoni og denne Opførelse blev „et afgørende Slag“ overfor Foreningens Administration som overfor det kjøbenhavnske Musikpublikum — uagtet Gläser, som det synes, ikke var nogen synderlig forstaaende Leder af Værket.

Meget hurtig kom Gade nu ind i hele det frodige Musikliv, der i Leipzig samledes om Mendelssohn. Han blev optaget i dennes Hjem som en god og længe savnet Ven; han lærte Schumann at kende, og denne tog sig som Kritiker med stor Varme af Gades Kunst, han blev Ven med Ferd. David og med Hiller, dirigerede sin Symfoni i *Gewandhaus* og spillede Bratsch, Side om Side med Mendelssohn, ved dennes Førsteopførelse af Oktetten — og han fulgte endelig med til Berlin for i Potsdam at overvære den berømmelige Opførelse af *Skærsommernatsdrømmen* med Mendelssohns Musik.

Han var lykkeberuset over sit pludselige Ry, over det Kunstnerliv, han saa uanet kom midt ind i, og over den venlige Modtagelse, der overalt blev ham til Del, og som for en stor Del skyldtes hans elskværdige, naive, beskedne og humorfyldte Væsen og den Romantik, der omgav denne unge Musiker med de Mozartlignende Ansigtstræk fra det fjærne, lidet kendte Norden. Men han synes at have taget Situationen med en vis dansk Sindighed, og Berømmelsen steg ham aldeles ikke til Hovedet.

Utvivlsomt kom Gade under den stærkeste Paavirkning af Felix Mendelssohns Personlighed, der var Gades i alle Henseender overlegen, og sandsynligvis har de noget selvbehagelige og herskelystne Sider af Mendelssohns Natur med Glæde taget mod den ubetinget hengivne Musikers Beundring. Om Mendelssohn ogsaa drog Gade til sig for i dette unge Talent at have en sikker Støtte mod det ikke helt lille Schumannske Parti, der med mer eller mindre Ret stod uvilligt overfor Mendelssohn — eller mod den just opdukkende Rich. Wagner, faar staa. Historisk er intet endnu bevist derom, man maa nøjes med Sandsynligheder og Gisninger.

Imidlertid var ikke Leipzig, men Italien det egentlige Maal for Gades Rejse. Derhen drog han da ogsaa snart efter (i Marts 1844). Italien overvældede ham og hans ungdommelig lyriske Breve til Forældrene i Kjøbenhavn strømmer over af Begejstring over Syden. Denne Begejstring holdt sig gennem Aarene; Gade gensaa aldrig Syden men talte i sin Alderdom med samme Henrykkelse derom som i Ungdomsbrevene[1]). Og midt under Opholdet i Rom indtraf saa det Brev fra Direktionen for *Gewandhauskoncerterne*, hvori Gade opfordredes til at over-

[1]) I 1870 skriver den svenske Musiker Hägg, der var en af Gades faa Privatelever: Han foretrak (som Maal for Häggs planlagte Studierejse) Italien, fremfor alt Rom. Der er alting stort og mægtigt og udvider Blikket, sagde han, og for en Kunstner er et Ophold i Syden af gennemgribende Betydning. Han fortalte med Begejstring om sit eget Ophold i Italien, da han var nogle og tyve Aar gammel.

tage Koncerternes Ledelse samt Timer i det ny oprettede Konservatorium. Gade betænkte sig ikke længe; han svarede straks ja, og da Rejsen, der gik tilbage over Schweiz, var til Ende, og et kort Besøg aflagt hos Forældrene i Kjøbenhavn, var han atter i Leipzig — sikkert med den Tanke, at her skulde hans Hjemsted være for lange, omend ikke for alle Tider (jfr. Breve af 19. Dcbr. 1845 og 4. Marts 1846).

Gade overtog altsaa Mendelssohns Stilling og blev Kompositionslærer ved Konservatoriet, men samtidig komponerede han „af alle Kræfter“. Disse Værker fra Leipzigertiden er hovedsagelig følgende: Den anden Symfoni (*E-dur*), der dog ialfald var skitseret i Kjøbenhavn, og i hvilken Schumann fornam de danske Bøgeskove, den 3. Symfoni (*a-moll*), hvori allerede mere Mendelssohnsk Indflydelse spores, Ouverturerne *Im Hochland* og i *C-Dur*, Koncertstykket *Comala*, der vender tilbage til Stemningerne i *Ossian*-Ouverturen, forskellige Kammermusik-Værker som *Oktetten* for Strygere, *Strygekvintetten*, *Violinsonate i A-dur* foruden Klaverstykker og Sange for en og flere Stemmer[1]) — Arbejder, der tildels var udkastede i Kbhvn.

Da Mendelssohn det følgende Aar opgav sin Stilling i Berlin, delte han i de næste Sæsoner Førerskabet med Gade, der i disse Aar havde Æren af at fremføre for første Gang saadanne verdensberømte Værker som Mendelssohns Violinkoncert og Schumanns Klaverkoncert. Schumann nærede en halv fantastisk Tro paa Gades „lykkelige Haand“, og ligesom han i sit Tidsskrift havde helliget ham en romantiserende Velkomstartikel og fulgt hans Virksomhed Skridt for Skridt, saaledes optoges han af det romantiske Spil, der kunde drives med Gades Navn, der (ligesom Bachs) kun indeholdt Nodenavne, ja kunde skrives med en eneste Node. — Gades Stilling, musikalsk og socialt, var da saa befæstet i Leipzig, at han var selvskreven til at indtage Mendelssohns Plads, da denne uventet døde (1847) — uden Hensyn til de Misundere og Modstandere, som hans Held havde skabt ham, og som nok ogsaa fandtes i selve det Orkester, som han stod i Spidsen for[2]).

Det var heller ikke disse Modstandere, der fordrev Gade fra *Gewandhaus*-Dirigentpladsen. Fjendtlighederne brød ud mellem Danmark og Tyskland, og Gade, der trods al Beundring for tysk Kunst og Kunstliv intet Øjeblik var i Tvivl om, hvor hans Vej nu gik, ilede hjem; paa Vejen saa han i Hamburg Befolkningen jublende hilse de Slesvig-Holstenske Tropper, og dette Syn gjorde et „dybt smærteligt Indtryk“ paa ham.

Den Beslutning, Gade i 1848 tog i Kraft af sit udpræget patriotiske Sindelag, skulde blive af største, ja afgørende Betydning for dansk Musikliv i mange Aartier; uberegneligt er det overhovedet, hvorledes danske Musikforhold vilde have set ud, om Gade ikke havde handlet, som han gjorde det.

Straks ved sin Hjemkomst blev Gade valgt ind i *Musikforeningens* Administration, og da Gläser 1850 opgav sin Stilling som Dirigent i Foreningen, var Gade, der allerede under Besøg fra Leipzig havde vist, hvad han duede til som

[1]) Om nogle af disse Sangkompositioner skyldes Gades Forbindelse med den senere Fru v. Holstein (Komponisten Franz v. Holsteins Hustru), faar staa. Der var ihvertfald en gensidig Tilbøjelighed mellem de to Unge, der synes at have haft en mere end venskabelig Karakter. Jfr. herom Hedewig v. Holstein: *Ein Glückliche*, der ogsaa ellers giver Bidrag til Gades Leipzigertid.

[2]) „At nogle enkelte føler sig forurettede og betragter mig med skjæve Øjne, beskyldende mig for at være *utysk sindet* — af hvilken Grund jeg omgaaes saa lidt som mulig med danske — følger af sig selv, men kan dog ikke i ringeste Maade skade mig, eller nedsætte mig i alle andres Mening“. Saaledes skriver Gade allerede i Dcbr. 1844.

P. G. PHILIPSENS FORLAG.

NIELS W. GADES NODESKRIFT.

Skitse til et uudgivet Albumsblad.

F. HENDRIKSENS REPR. ATL.

THIELES BOGTRYKKERI.

Orkesterfører, selvskreven til at træde i Spidsen for Koncerterne. Samtidig med Gläser forlod imidlertid, som nævnt foran, det kgl. Kapel som saadant *Musikforeningen* og det blev Gades vanskelige, men for det fremtidige Musikliv højst betydningsfulde Opgave at uddanne et nyt Orkester paa Grundlag af det Lumbyeske Orkester, suppleret med enkelte af Kapellets første Kræfter (Vald. Tofte, Schiemann, Mozart Petersen). Med den største Omhu og Taalmod tog Gade sig af denne Opgave og skabte virkelig et efter Datidens Fordringer dygtigt og anseeligt Orkester, der var et lydigt og hengivent Redskab i hans Haand.

Med Gade i Spidsen blev *Musikforeningen* endnu mer end hidtil en Hovedfaktor i dansk Musikliv. Det er omtalt, hvorvidt Foreningen var naaet under Gläsers Førerskab; Gade havde nu den — taknemmelige — Opgave at indføre Mestre som Schubert og Schumann, at bringe Mendelssohn til sin fulde Ret, at skabe Forstaaelse af de store og mindst tilgængelige Værker af Beethoven og i det Hele at grunde den rette Stil for Fremførelsen af de tyske klassiske Værker i Kraft af de Erfaringer og den Indsigt, han havde vundet i det rige Leipziger-Musikliv og gennem det nære Samliv med Tonekunstens første Mestre dernede. — Særlig Vægt lagde Gade paa at uddanne *Musikforeningen* som Korsang-Forening, og store Opgaver, som man hidtil havde maattet gaa udenom, formaaede han nu at tage op og løse: Bachs *Matthæuspassion*, Beethovens *niende Symfoni*, Schumanns *Paradis og Peri*, omfattende Udtog af de Gluckske Operaer (*Orfeus*, *Alceste*). — Under Gades Førerskab udvidedes ogsaa Koncerternes Tal og ikke mindst betydningsfuldt var det, at Kammermusiken fik særlige faste Koncerter, i hvilke Gade i sine yngre Dage selv tog Del som Kvartetspiller eller som Akkompagnatør. Endelig vandt Musikforeningen med Gade i Spidsen et saadant Ry, at det blev Stedet, hvor Tidens første Virtuoser præsenterede sig for det danske Publikum; under Gade optraadte saaledes Clara Schumann, Anton Rubinstein, Dreyschok, Annette Essipoff, Erika Lie-Nissen, Wilma Neruda-Norman, Joseph Joachim, Servais og Grützmacher m. fl.

Det faldt nu naturligt, at Gade i sin Kompositionsvirksomhed ogsaa fortrinsvis havde Tanken rettet paa *Musikforeningen*, der stod hans Hjærte saa nær. Her kunde han hurtigt bringe sine Værker frem, selv give dem det autentiske Stempel og vente dem vel modtaget af et Publikum, der ganske vist i Reglen udadtil indtog en vis reserveret Holdning, men som i Virkeligheden var ham varmt hengivent.

Uden Kritik eller Modstand herskede Gade ikke i *Musikforeningen* i over en Menneskealder. Kritiken gik navnlig ud paa, at Gade for ensidigt fulgte sine personlige Sympathier, holdt Musikforeningen i et for strengt klassisk Spor og tog for ringe Hensyn til nyere Rørelser i Musiken, ikke mindst i den hjemlige Musik. Ganske vist afstak Gade som Selvhersker de Grænser, indenfor hvilke han mente — og det med Rette —, at Musikforeningens Virksomhed og Mission i første Række laa; men ved Siden deraf lod han loyalt fra Tid til anden komme til Orde, hvad der fremkom af virkelig Betydeligt i den store Verden, og det bør fremhæves, at Wagners dramatiske Musik (Udtog af *Tannhäuser* og *Lohengrin*) første Gang i Kjøbenhavn spilledes under Gades Førerskab, at han siden var den første, der bragte *Faust-Ouverturen* og *Parsifal*-Forspillet, at han indførte Berlioz (*Romeo og Julie* og *Flugten til Ægypten*) og Liszt (*Orfeus* [symfonisk Digtning]) og dirigerede mange Værker af Rubinstein, Volkmann, Grieg og Johan Svendsen. Maaske ofrede Musikforeningen nu ikke mere den danske Musik den særlige Interesse, som det havde været de oprindelige Stifteres Tanke. Men helt

forsømt blev den dog ingensinde, og ihvertfaldt alt som andre Foreninger dannedes, først maaske en Smule som Opposition, senere mere som Udfyldning af Musikforeningen (*Euterpe. Korforeningen. Koncertforeningen*[1])), maatte hin Kritik ganske forstumme. Og mange Aar før sin Død stod Gade som den uantastede Primas i dansk Musikliv i Kraft af sit Verdensry som Komponist, sine fortræffelige Dirigentegenskaber og sin usvigelige kunstneriske Forstaaelse og Smag.

Og — bør man straks tilføje — den Stilling, Gade saaledes vandt, havde han kunnet hævde ved sin sjældne Flid og sin pligttro Livsgærning. Ti ikke blot i *Musikforeningen* blev der Aar efter Aar lagt Beslag paa hans Arbejdskraft og Ævner. 1851 blev han Organist ved Garnisonskirke for 1858 at forflyttes til Holmens Kirke, hvor han var ansat til sin Død, omfattende ogsaa denne Virksomhed med fuld Interesse og udøvende den med stor Omhu. En ganske kort Tid (i 1862) var han — efter Gläsers Død — Kapelmester ved det kgl. Teater, men opgav selv denne Stilling, der kun lidet passede hans Naturel og kunstneriske Stræben. Derimod kastede han sig med Iver over den Opgave, der stiledes ham, da *Musikkonservatoriet*[2]) grundedes (ved Juveler Moldenhawers Offervillighed) og udfoldede her megen ordnende og administrativ Ævne. I Forening med I. P. E. Hartmann og Paulli blev han Konservatoriets Direktør, men Gade var sikkerlig den ledende Aand, og den der ikke blot valgte Anstalten de bedste Lærerkræfter, men selv paatog sig Undervisningstimer og holdt Øje med den daglige Virksomhed.

Med Rette har A. Hammerich kunnet betegne Aartierne 1850—90 som „Gades Tidsalder“ i dansk Musik og det ikke blot under Hensyn til, hvad der er anført om hans mere udvortes Gærning, men mest fordi Gades skabende Aand Aar igennem var fuldt virksom, saaledes at han — oftest naar han i Sommermaanederne hvilede ud efter Vinterens Slid i naturskønne Egne i Hovedstadens Nærhed, særlig i Lyngby og Fredensborg — kunde frembringe i næsten uafbrudt Følge en Række store og rige Værker, hvoraf mangt et satte Præg paa dansk Musikliv i lange Tider og fandt Vej vidt om i Verden.

Kun da Gade i 1855 mistede sin unge Hustru, Hartmanns Datter Sophie, indtraadte en kort Pavse i hans Kompositionsgærning[3]). Han havde ægtet hende 1852 og — tør man vel nok sige — hyldet hende i sin *B-dur-Symfoni* (1850) og i *Foraarsfantasien* for Solosang og Kor med Klaver og Orkester (komp. 1852),

[1]) *Euterpe* stiftedes 1865 af Emil Horneman, Gotfr. Matthison-Hansen og Hornbech, senere Kantor, i Forening med de norske Musikere Nordraak og Edv. Grieg, der da opholdt sig i Kbhvn. Foreningens Program var at være „Organ for den musikalske nordiske Kunstnerungdom, hvis Arbejder hidtil have savnet Lejlighed til almindelig Udbredelse“ — og Koncerter, som det synes til billige Priser, skulde afholdes en Gang om Ugen. *Euterpe* bestod kun faa Aar.

Korforeningen stiftedes af den tidlig afdøde Komponist Axel Liebmann (1849—76, Korstykker og Sange) i Forening med Viktor E. Bendix og bestod fra 1873—76.

Koncertforeningen stiftedes 1874 af 30 Musikvenner med det Formaal at opføre større Musikværker, navnlig nyere Frembringelser. Foreningen virkede først privat, men traadte 1879 offentlig frem. Den raadede over et betydeligt blandet Kor og udfoldede en fortjænstfuld Virksomhed ved at bringe yngre danske Komponisters Værker frem og gøre Kbhvn.s Musikpublikum bekendt med fremragende udenlandske Komponisters Arbejder. Foreningens Hovedleder var Otto Malling, oprindelig i Forening med Horneman og derefter Lange-Müller. Koncertforeningen indstillede sin Virksomhed 1893.

[2]) Jfr. herom og om det tidligere, Siboniske Konservatorium A. Hammerich: *Kbhvn.s Musikkonservatorium* 1892.

[3]) Denne omfattede yderligere i Aarene 1848—52 bl. a. Oktet op. 17, Operaen *Mariotta*, der opførtes 1850 uden Held og blev Gades eneste Forsøg i denne Genre, den anden Violinsonate, Aquareller for Klaver, *Bilder des Orients* (Sange), tre Tonestykker for Orgel, *Novelletter*, Folkedanse og Akvareller for Klaver m. m.

og hun havde set hans *Elverskud* (1853) og *Et Folkesagn* (1854) opstaa[1]). Det første større Værk, der skreves, efterat denne Sorg havde ramt Gade, er den mørklidenskabelige Symfoni Nr. 6 i *g-moll*, og af den følgende lange Række Kompositioner skal nævnes: *Frühlingsbotschaft* for Kor og Orkester, Brudstykket *Baldur* (for Soli, Kor og Orkester, 1858), Ouverturerne *Hamlet* og *Michel Angelo*, Symfonierne Nr. 7 i *F-dur* (1864) og Nr. 8 i *h-moll* (der skreves 1870 og blev Gades sidste, idet han med Henblik paa Beethovens Storværk erklærede, at han ikke vilde skrive nogen „niende Symfoni"), Violinkoncerten i *d-moll* (1880), Koncertstykkerne *Die heilige Nacht, Ved Solnedgang* og *Gefion*, Kantaterne *Korsfarerne* (1866), *Kalanus* (1869), *Zion* (1874), *Psyche* (1882) og *Der Strom* (1889, Gades sidste større Komposition, hvis Tekst er Goethes *Mahomets Gesang*), endvidere *Festmusik ved Universitetets 400 Aars Fest* (1879) og ved *Industriudstillingens Aabning* (1872) og *Viborg Domkirke* (til Jysk Sangfest 1874), endelig Orkestersuiterne *En Sommerdag paa Landet* og *Holbergiana* (1884), en Række Kammermusikværker — deraf særlig Trio, Sextet, Novelletter for Strygere, Violinsonater, og en Strygekvartet (1888) — Klaverstykker og en Del Sange.

Fra det arbejdsrige, men rolige og ensartede Liv i sit Hjemland kaldtes Gade jævnlig til Udlandet for at medvirke ved eller overvære store internationale Musikfester — det bedste Vidnesbyrd om, hvilket højt Ry han havde naaet og bevaret. Den første Gang Gade besøgte Tyskland efter Krigen 1848, var i 1852, da han efter Opfordring dirigerede nogle *Gewandhaus*-Koncerter; i 1862 var han, paa Vejen til Paris, i Cøln til en rhinsk Musikfest; men efter Krigen 1864 hengik der hele syv Aar, inden Gade igen kunde bestemme sig til en Tysklandsrejse, og hans Tilstedeværelse ved Beethoven-Hundredaarsfesten i Bonn (1871) vakte ogsaa af denne Grund en vis Opsigt i Tysklands Musikverden (Gade skriver selv hjem „... der bliver formelig gjort Cour til mig — — gamle „Statrather" kom selv hen og præsenterede sig for mig og overdængede mig med Complimenter"). 1873 dirigerede Gade sine Kompositioner i Holland, 1876 opfordredes han til at fremføre et nyt Værk ved de bekendte Birmingham-Musikfester; han valgte *Zion* og rejste til England til Førsteopførelse af sit Værk. 1880 var han paany Æresgæst ved Musikfester i Hamburg og Cøln og det følgende Aar i Düsseldorf. 1882 fuldførtes *Psyche* efter Opfordring fra Birmingham, hvorhen Gade endnu en Gang rejste for at dirigere Værket — jævnsides med Gounod, der fremførte sit *„Redemption"* — men herefter opgav han Kunstrejserne, afslog alle Indbydelser og var kun i 1888 paa et kort Besøg i Belgien (og Paris).

Midt i sin mangeartede Virksomhed blev Gade bortrevet — uventet, forsaavidt som næppe han eller andre havde set noget faretruende i den med Alderen følgende Skrøbelighed, der kun i ringe Grad formindskede hans Arbejdskraft. Just som han, der elskede Lyset, paa Solhversdag d. 21. Dcbr. 1890 havde glædet sig ved, at de korte, mørke Dage var til Ende og den lysere Tid skulde begynde, døde Gade pludselig den følgende Nat i sit Hjem i Musikkonservatoriets Bygning.

Ingen dansk Musiker før eller siden har øvet en tilnærmelsesvis saa stor Indflydelse paa dansk Musikliv som Niels W. Gade. Alle hans Samtidige bøjede sig for ham — en og anden maaske efter en Smule Knurren, men tilsidst bøjede de sig hver og en. Hans Per-

[1]) 1857 giftede Gade sig paany med Mathilde Stæger, hans mangeaarige Ven og Medhjælper Musikhandler Emil Erslevs Steddatter.

sonlighed øvede en egen Fortryllelse over alle, der kom i Berøring med ham. Hans klare, sunde, ofte geniale Syn og hans Selvfølelse med Verdensryet som Baggrund gav ham en Autoritet, der blev større end Weyses havde været, fordi Gade traadte aktiv op, stillede sig selv i Breschen, aldrig var knarvorren eller nogen Stuesidder, men altid midt i Musiklivet som dets Centrum. Det kjøbenhavnske — ja, det danske — Publikum opdrog han igennem sine Musikforeningskoncerter, og naaede at lære det at forstaa og værdsætte Instrumentalværkerne fra Klassikernes Tid og fra de klassiske Romantikeres. Han drejede umærkelig Smagen — bort fra Virtuosflitteren, der hidtil var anset for en nødvendig, ja den fineste Form for Musik. Man tør vel rent ud sige, at han skabte et dansk Koncertpublikum. At han med fuld Bevidsthed opdrog sit Publikum, er der ingen Tvivl om. Det var for hans Natur just en Tilfredsstillelse dette at belære; og der haves mere end et Eksempel paa, at han ved selve Koncerterne uden at lægge Skjul derpaa gjorde Musikopførelserne til et musikalsk Kursus for Publikum.



Fig. 311. Niels W. Gade.

Selv var han en ydmyg Beundrer af Musikens store Mestre — i sin Lærervirksomhed meddelte han sine Elever denne Beundring; og hans udprægede Personlighed maatte faa stor Indflydelse paa den nærmest følgende Generation af Musikere, der alle paa en eller anden Vis paavirkedes af hans Kunst, selv om de saa senere gik andre Veje. Paa disse Veje kunde Gade ikke blive deres Fører. Ret tidlig synes han at have afstukket de Grænser, udenfor hvilke han ikke vilde. Overfor de helt nye Bevægelser i Musikens Verden havde han — som fremhævet — vel ikke stillet sig absolut afvisende, men nogen egentlig Sympathi eller dybere Forstaaelse kunde han ikke afvinde dem. Derfor kom Gade trods sin Aandslivlighed i de sidste Aartier til at staa som et Konservatismens Bolværk i dansk Musikliv.

Hans Natur var ikke for de stærke Bevægelser. Det sollyse, det harmoniske, det afklarede og usammensatte var hans Ideal.

Derfor skattede han ikke blot Mozart men f. Ex. ogsaa Gluck saa højt. Hvad der gærede af Uro, Lidenskab eller Fremstræb var ham imod, han saa' ængstelig derpaa som paa noget opstyltet uægte, noget der ikke tjænte Kunsten, men Kunstnernes Person. Til alle Tider havde han baaret en vis Blufærdighed til Skue; det glædede ham ikke mindst paa hans Ungdoms- og Manddomsrejser, at han ikke havde kastet sin Personlighed ind paa Slagmarken, men at Sagen selv havde sejret. Han bar disse Sejre med naturlig Ynde, talte med det Lune og den Humor, der var hans Væsen, spøgefuldt overlegent om sin Berømmelse og de Udmærkelsestegn, der blev ham tildel, — om han saa end paa den anden Side, naar det gjordes behov, kunde iklæde sig den kølige Fornemhed, der holdt tre Skridt fra Livet og som undertiden stødte fra ham ved første Møde.

Trangen til at være paa den lyse, ikke altfor bevægede Side af Livet, Uviljen mod det voldsomt lidenskabelige eller oprørske, den personlige Blufærdighed, den lune Humor, der tager selv store Ting med et stille Smil og ikke imponeres af pathetiske Positurer, var Egenskaber hos Gade, der betegner ham som dansk Mand.

Som Dansk følte han sig stærkt, som Dansk glædede han sig over sit evropæiske Ry. Fra ung af havde han næret sin Aand af dansk Digtning og dansk Folkemusik, og gennem hele sit Liv elskede han dansk Natur; mest frydede han sig ved den sjællandske Sommer med dens grønne og gule Frodighed, ved Solblinkene i Skoven og ved Markernes bløde svungne Linjer med de spredte pyntelige Buskadser. Og — hvad der er ret betegnende — han havde Forkærlighed for Naturen i en vis Begrænsning; elskede den derfor i dens mere rolige Orden, som i de store Slotsparker, medens de vide Udsyn og det aabne urolige Hav havde mindre Tiltrækning for ham.

Og dansk var og blev Gade i sin Musik. Man har ganske vist sagt og skrevet, at der i Gades Kunst var to Perioder, af hvilke kun den første var national-præget, medens den anden — i Tid den længste, nemlig omtrent fra Gades Hjemvenden — var kosmopolitisk og nærmest en Fortsættelse af Mendelssohns Art og Retning. Imidlertid, denne Paastand er kun tildels rigtig, og den er da ogsaa navnlig fremsat af tyske Forff., der maatte savne den fine Forstaaelse af, hvad der umistelig blev ved at være Gades danske Ejendommelighed.

At der paa den anden Side var en Deling i Gades Kunstfrembringelse, er sikkert og let at faa Øje paa. Til en vis Grad viser

Gade to Fysiognomier. Det er gaaet ham som det gik Romantikerne i hine Dage. Adam Oehlenschläger viser delvis den samme Udvikling; og end mere springer Ligheden med Musikere som Spohr, Mendelssohn og Schumann i Øjnene. Disse Kunstens Helte traadte fuldt rustede frem paa Arenaen, optændte af Vovemod, glødende af Kampiver: — Bort med Filisteri, leve den fri Kunst! var deres Løsen —; trodsige overfor det Overleverede, gærende, tidlig udviklede var de, men med Overgangsaarenes Uro og deres bløde Følsomhed. Bevidste og ubevidste paa samme Tid, med himmelstormende Ideer — og dog noget sky og sværmende, saaat det straks anedes, at Lemmerne ikke var hærdede og Viljen ikke staalsat nok til at naa de højeste Tinder, der stod som det fjærne Maal. Deraf en vis veg Vemod bag Kækheden og den rytmefaste Kamplyst.

Det er bekendt, at de flammende unge Romantikere fra hine Dage sjælden holdt sig paa den Højde, de straks med et dristigt Spring indtog, at de ydede deres Bedste eller ihvertfald mest Ejendommelige og for Kunsthistorien mest Interessante i deres Undomsværker.

Gade, der levede et udadtil stille, indadtil sværmerisk bevæget Ungdomsliv, erhvervede sig ikke nogen systematisk human Dannelse. Men de aandelige Luftstrømninger greb ham stærkt; den opblomstrende nationale Litteratur, den nys vakte nationale og historiske Interesse, de nationale Klange i den danske Folkemusik, som hans Lærer Berggreen just samlede, greb og betog ham. Derhos sværmede han med ligesindede Venner for Shakespeare, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul og sattes i følelsesfuld, romantisk Bevægelse ved Ossians Digtning og Youngs Nattetanker. Hans Musikeraand kunde paa samme Tid svælge i saadanne stemningsrige og for ham fremmedartede Værker som Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Chopins, der var ukendte eller forkettrede i en Musikverden, hvor næst Weyse og Kuhlau Mozart var Idealet, og Beethoven kun en taalt Størrelse. Man forstaar, at allerede Gades unge Begejstring for alt dette Nye, der har sat Spor efter Spor i hans Ungdomsværker, maatte vække Trods overfor det Bestaaende og Mod og Lyst til selv at skabe noget Nyt. „Formel hält uns nicht gebunden“.

Dette Nye frembragte Gade nu udfra den Lære, Studiet af tysk Musik havde meddelt ham, men samtidig paa Grundlag af sin dybe Samfølelse med sit Hjemlands Folkemusik, Natur og Kunstdigtning. Det nordisk-farvede, som man navnlig i Tyskland straks blev op-

mærksom paa, var ikke noget ydre paaklæbet, det laa dybt i hans Kunstnernaturel, saa dybt at det ikke kunde forlade ham senere, selvom det skiftede Art og Ydre.

En Nationalkarakter i Musiken var den Gang vel intet nyt, tværtimod de sidste Aartier havde stræbt derhen imod: Carl M. v. Weber, Chopin, Glinka, selv den franske *Opéra comique* kan nævnes. Men det Ny var dette, at Gade anvendte det Nationale i den absolute Musiks store Former. Ved dette geniale Greb blev Gade en musikhistorisk fremstaaende Skikkelse, hvis Spor senere et Par Generationer af Musikere har fulgt: Bøhmerne, Russerne, Nordmændene.

Hin Ungdommelighedens Vemod og den ukendte Ynglings Skyhed og Indadvendthed giver sig i de første Ungdomsværker (*Ossian*, C-moll Symfoni, *Comala*) Udtryk som noget drømmende, noget ubestemt klagende: disse Billeder fra Heltes Stortid har derved faaet et Skær af Drøm og af Tungsind — det er længst svundne Tider, denne Musik trods al Mod og Kækhed synger om. Dette Uvirkelighedsskær, der ogsaa faar Udslag i ofte overraskende virkningsfuldt og stemningsrigt melodisk og instrumentalt Dæmringslys, giver hine Værker noget uberørt og naivt, men gør tillige, at deres Indhold mere i Almindelighed maa betegnes som nordisk Romantik — næret bl. a. ogsaa af skotsk Folkedigtning (*Ossian* og *Comala*). Det særlig danske kan vel allerede paavises i disse Arbejder, men det er egentlig først den senere Udvikling, der lader det danske træde frem og det nordisk-romantiske i al Almindelighed tilbage.

Dette nordiske var vistnok oprindelig tilstede hos Gade som et mere ubevidst Stemningsgrundlag, hvis Værdi han først efterhaanden blev klar over. Ti jævnsides med eller forud for de saaledes farvede Arbejder komponerer han Ting, der øjensynlig har deres Udspring fra tysk Musik, saaledes Klaversonaten i *e-moll* (betegnet som op. 28, men komponeret allerede 1839), alle de smaa Klaverstykker — hvori endog Henselt, ja Chopin klinger igen — og de „Mendelssohnske" Sange. Men da Gade nu mærkede, hvorledes hans Musik fik Relief gennem den nordiske Farvetone selv overfor Tysklands største Mestre, dyrkede han naturligvis denne Virkning mere og mere bevidst.

Og nu var han kommet til Leipzig. Her maatte han blive klar over, at hans Værker kun i en Henseende var ret modne og uangribelige: i instrumentatorisk Henseende. Her havde han en sjælden

medfødt Begavelse, der var udviklet end mere, da han som Violinist i det kgl. Kapel lyttede efter og huskede ethvert Instruments Natur og Virkning saavelsom Samklangen af det fulde Orkester, og han havde yderligere befæstet sig ved Studiet af de klassiske Partiturer og af Mendelssohns, hvis Klangkombinationer undertiden gaar igen i disse Ungdomsværker.

Men ellers maatte han føle, hvorledes hans Symfoni snarere var „et musikalsk Maleri i symfonisk Ramme“, end et egentlig udarbejdet symfonisk Værk. Han maatte navnlig fornemme — alt eftersom hele den klassiske Musik drog forbi hans Øre —, hvorledes det der skulde være Symfoniens Kærnepunkt: Modulationsdelen var svag i Forhold til det friske, fantasifulde Anslag i Motiverne, som efter Schuberts Mønster var Sangmelodier[1]), der i sig selv gav Stemningen og derfor vanskelig lod sig yderligere bearbejde.

Der var ganske vist en Brist i Gades Uddannelse; han sad ikke endnu inde med den Teknik, der fuldt ud kunde bære de ungdommelige geniale Ideer. Men dernæst fik han saavel af Mendelssohn som af Schumann at høre, at han skulde vogte sig for det taagede nordiske. Mendelssohn advarede ham, som Gade selv har fortalt det, mod denne Vekslen af *a-moll* og *d-moll*, og Schumann skrev i sin iøvrig saa varme og romantiserende Velkomstartikel, at man maatte ønske, at Kunstneren ikke gik til Grunde i sin Nationalitet, at hans „nordlysfødende“ Fantasi maatte vise sig rig og mangfoldig, saaat han ogsaa kaster sit Blik ind i andre Sfærer af Menneskeliv og Natur.

Hvad saadanne Udsagn af beundrede Mestre betød for den unge Gade, hvis personlige Dannelsesballast ikke var saa stor, at han kunde sætte den op mod de to højt kultiverede Mænd — derom kan ingen tvivle. De følgende Arbejder viser Bestræbelserne. Den anden Symfoni (*E-dur*) af en lys og frejdig Karakter er knappere og fastere udarbejdet end den første; den tredje Symfoni (*a-moll*) er stærkt Mendelssohnsk paavirket, Sangene for en og navnlig de for flere Stemmer (Mandskor op. 11, blandede Stemmer op. 13 og for to Sopraner op. 9) har ogsaa tydeligt Præg af, at Gades Øje hvilede paa denne Mester. — Og saa, da Gade er brudt op fra Leipzig, da han er lykkelig Brudgom i Kjøbenhavn, har hans Talent opsuget og gjort til sit eget, hvad han i hine Aar havde lært af de ypperste levende og døde Lærere; hans Genius udfolder sig for anden Gang

[1]) Jvfr. foran p. 402—3.

i saadanne formsikre, klare og samtidig friskt og umiddelbart inspirerede Værker som *B-dur* Symfonien (Nr. 4), Violinsonaten i *d-moll* og Koncertstykket *Frühlingsfantasi* (hvori dog trods en egen bævende,

Fig. 312. Gades Haandskrift. Juli 1841.

forventningsfuld Ynde nogle Minder af Mendelssohns Følsomhed og udvendige Facon). Og disse Værker fulgtes snart efter af Gades vokale Hovedværk: Balladen *Elverskud* (op. 30, 1853).

I disse (og andre) Manddoms-Værker, for hvilke *B-dur* Symfonien og *Elverskud* er typiske, kommer til Udfoldelse, hvad der dybest var

Gades Naturel; derved faar de deres udpræget danske Karakter, hvormeget Gade end har lært udefra, ikke mindst af Mendelssohn. hvis smidige Sammenkæden af de musikalske Perioder han ypperlig forstod at tilegne sig. I disse Værker møder vi en dagklar Stemning, en lys og mild, lidt ensartet Tone, en Livsglæde, der dog aldrig tager Form af nogen Beruselse, men tværtimod holder sig i en vis selvtillidsfuld Ligevægt, et lykkeligt Jævnmod, en stor Ærlighed og Tilforladelighed. der forsager alle Fraser og al Poseren. Ved Siden af denne fremtrædende Dagklarhed skildres nu og da lidt vemodige Halvlysstemninger; men aldrig nogen dyb Gru eller skærende Klage, snarere fornemmes en Sky for alle stærke Udtryk, med Afdæmpning af hvad der kunde virke voldsomt og grelt. Langt mere udpræget og bevidst kunstnerisk end hos Forgængerne finder vi danske Naturstemninger udtrykt: Sommernattens taagede Dæmring, Ellepigernes koglende Leg — der mere virker som et lokkende Spil end med uheldsvanger Uhygge —, Skovens lyse Munterhed med Jægerhornets Klang, Markens Græsbølger og milde Fred med Bøndernes sindige Arbejde[1]).

De musikalske Midler udmærker sig ved deres Simpelhed og Klarhed. De jomfruelig slanke Melodier, der har Hjemsted i *Dur*-Folkeviserne og som straks dukkede op i Gades første Arbejder (f. Eks. som Sidemotiv i *Ossian*, som Andantemotiv i *c-moll* Symfonien), er fremtrædende, undertiden tilsatte med noget vemodigt længselsfuldt — dæmpede Minder fra Udlængslen i den første Ungdomstid. Formelt set gør sig overalt rene, tydelige Linjer gældende, al Bredde undgaas. Afrundethed og Harmoni er det næsten altid lykkelig naaede Maal: megen Kombinationstrang er derimod ikke tilstede, kontrapunktisk Kunstfærdighed udfoldes kun sjælden, Homofonien er tværtimod Normen. Den fine og skønne Stemmeføring er Udtryk for en ejendommelig Trang til og Sans for poetisk Velklang, og Instrumentationen er lysende af Varme og fyldigt velklingende, beregnet med en Mesters Kyndighed, omend Orkestret sjælden er udnyttet til dets yderste Ævne eller aflokket sine mest karakteristiske Sider. Med Forkærlighed benyttes blide vuggende Rytmer ($^6/_8$ Takt er med Rette blevet betegnet som en særlig dansk Taktart) eller frejdige Bevægelser, der svinger sig op i punkterede

[1]) *Elverskud* og den samtidige Ballet *Et Folkesagn*, af hvilken Gade skrev 1. og 3. Akt, (medens I. P. E. Hartmann efter Gades Opfordring paatog sig at komponere den mere barokke anden Akt i Troldehøjen).

Rytmer og undertiden bringer en Mindelse om Webers Ævne til at rive med gennem et flot Opsving eller om Schumanns Glæde ved kække Rytmer. Om end det rytmiske Anslag saaledes er frisk og rammende, i Slægt med Folkedansens, kender Gade dog ikke ret til Schumanns Fryd ved og Ævne for rytmiske Kombinationer. Alligevel er den livfulde Rytmik mere beslægtet med Schumanns end med
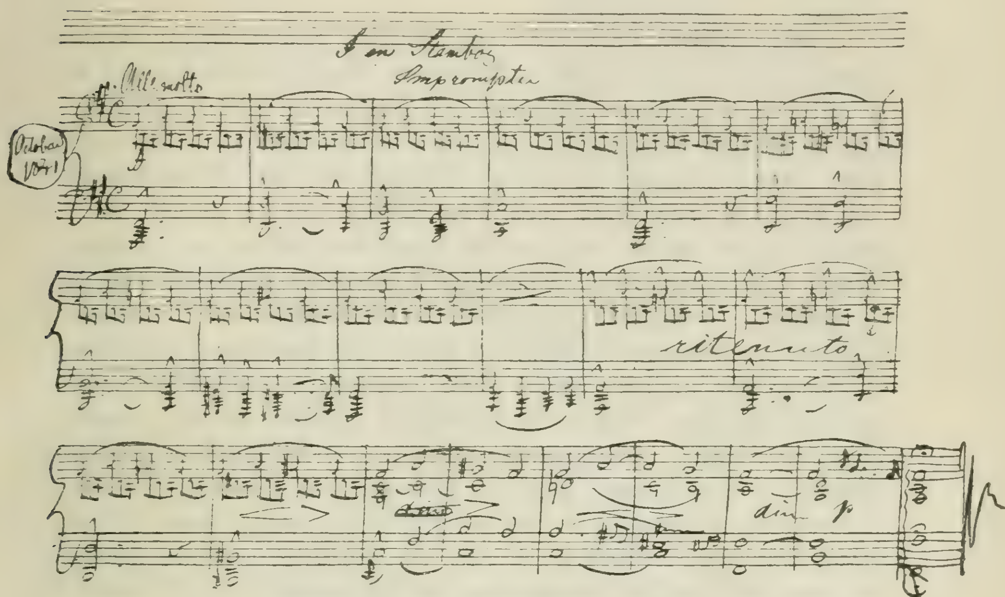


Fig. 313. Niels W. Gade's Nodeskrift. Oktober 1841.

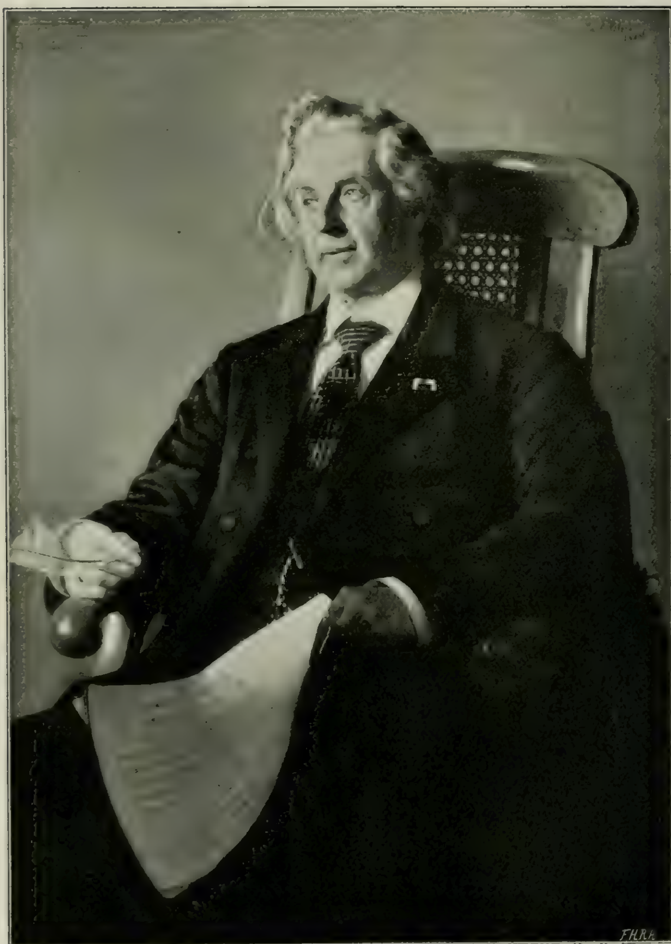
Mendelssohns Stil, hvilken Gade som anført vel kan ligne ved Periodebygningens Smidighed, men aldrig ved Indholdets Blødagtighed og sjælden ved den altfor letløbende Maner. End ikke for det rent tekniskes Vedkommende har da det ofte gentagne Ord om Gade som Mendelssohns Adept fuld Gyldighed.

Uagtet der i disse Værker aander megen Livsglæde og Frembringelsestrang, er der dog allerede her noget vist objektivt i Tonen. Man sammenligne f. Eks. *Elverskud* med Griegs *Den Bergtekne* (der behandler — ganske vist i sammentrængt Form — et lignende Stof), hvori en levende personlig Optagethed, en Medliden, der giver sig et næsten oprevet Udtryk. I *Elverskud* er det hele ligesom holdt fjærnere, Komponisten oplever ikke det farlige og tilsidst

saa tragiske Spil; han genfortæller fantasifuldt malende, hvad gamle Bøger beretter derom —, kunstnerisk berettiget bliver dette ved den fine og kloge Form, hvor selve Ballade-Fortællingen omsluttes af Prolog og Epilog, i hvilken Komponisten, idet han lukker den gamle Krønikebog, et Øjeblik kaster sin Objektivitet til Side og lader sit eget Aasyn til Syne, men kun for ganske stilfærdigt advarende, i Lighed med de gamle Fabeldigtere, at tilføje „Moralen“ af sin Fortælling.

Dette objektive Drag bliver efterhaanden mere kendelig i Gades Værker, mest i de store Koncertkantater. Denne Kunstform, der jo er af ret ny Oprindelse, dyrkede Gade med særlig Forkærlighed, og han er historisk blevet en af dem, der har fastslaaet den i Koncertlivet. Formen maatte tiltale Gades Naturel, der ikke ejede dramatisk Kraft og Spænding, men som trængte til at udfolde sig i andre Former end de rent lyriske Instrumentalformer og i større Former end Solosangen. Gade bragte Koncertkantaten til Ære og Værdighed — adskillige Komponister baade herhjemme, i Tyskland, England og andetsteds fulgte hans Spor. Desuden var det Gade en Tilfredsstillelse gennem denne Form ligesom at give noget mere end selve Musiken. Han valgte selv Stoffet (Teksten skreves i Reglen under hans Opsigt og Korrigeren), og hans var da de Ideer, der laa bagved. I *Korsfarerne, Zion* og *Kalanus* ønskede Gade saaledes at fremstille musikalsk den kristne, jødiske og græske Verden. Deres Værdi har disse Værker mere ved det bevidste og kloge Anlæg, ved den let fattelige Farvegivning og ikke mindst ved Skønhedsfylden navnlig i de prægtige, umiddelbart virkende Korpartier, end ved indtrængende musikalsk Karakteristik.

Nogen Svingning findes nu vel i Gades Komponistlinje, inden den falder til Ro som den rette Linje: Den sjælelige Uro og lidenskabelige Bevægethed i *g-moll* Symfonien, lidt Wagnersk Anfægtelse hist og her i *Baldur*, hvoraf kun første Del fuldførtes, maaske fordi Samtidens Kritik og ganske forskellige Smagsretning gjorde Gade vaklende, maaske ogsaa fordi han ikke mer besad den ungdommelige Trang og Ævne til at føre den store nordisk-romantiske Opgave igennem, endelig i *h-moll* Symfonien, i hvilken Gade i skøn og afgæret Form vender tilbage til Ungdommens nordiske Tone. Men i Hovedsagen gaar Udviklingen i den anførte Retning. — Højst sandsynlig har Forholdet til *Musikforeningen*, hvor Gade havde en trofast Tilhænger-



NIELS W. GADE.

— Efter Maleri af Carl Bloch —

skare, og de musikalske Tilstande herhjemme, hvor han med Lethed blev Førstemand og virkede næsten uden Væddestrid med andre, bidraget deres til at fremdrage de Sider af Gades Naturel, der heldede til en vis fornem Konservatisme, en vis selvfølende Afgrænsning. Meget betød det vistnok ogsaa, at Gade, der Aar igennem i alle Henseender arbejdede paa at udvide sin Kundskab og berige sin Aand fra andre Kunstsfærer, mere og mere betoges af Goethes Genius, saaledes at han — ligesom Schumann i dennes senere Aar — saa' Idealet i en afklaret Klassicisme, en overlegen Harmoni, en høj sollys Himmel. Udfra dette Synspunkt maa saaledes Hovedværket fra de sidste Leveaar, *Psyche*, betragtes; der hersker i dette, næppe tilstrækkelig værdsatte — maaske kun lidt for omstændelige — Partitur meget af hvad man i hine Dage kaldte „græsk“ Aand. Mærkelig nok har Gade i sit musikalske Udtryk derfor Tilknytningspunkter til Ludvig Spohr, der, hvad rimeligere er, ogsaa stikker Hovedet frem fra *Violinkoncertens* Sider — atter et skønhedsfyldt, klassisk retlinjet Værk (komp. 1880), der ikke har vundet fuld Paaskønnelse.

Det følger næsten af sig selv, at der i de Værker, der behandler andre og fjærne Folkeslags Sagn og Historie, ikke kan være Tale om nogen egentlig dansk Tone, selvom Gades Stil overalt er kendelig i deres Form og Holdning. Ved disse Værker kunde man da med Rette tale om Kosmopolitisme. Skønt Gades danske Naturel vel heller ikke fornægter sig i slige Værker, vil man dog finde det mere udpræget i de Værker fra denne senere Periode, der skreves som rent lyriske Udslag af hans Kunstnerpersonlighed, som *Novelletterne* for Strygeinstrumenter, Suiterne *En Sommerdag paa Landet* og *Holbergiana*, Strygekvarteten i *D-dur* — Gades eneste Værk i denne Genre, hvilken han (bortset fra et enkelt, ikke fuldført Forsøg i Ungdomsaarene) respektfuldt først nærmede sig i sin høje Alder, men da optoges saa meget af, at endnu en Strygekvartet var skitseret og en tredje planlagt, da Døden stansede hans Gærning.

— — —

Det er sagt, at Gade indtog en Førsteplads i dansk Musik, og det kan siges med Rette, selv naar man tænker paa J. P. E. Hartmann, en Kunstner, hvis Ry og Yndest herhjemme ikke var ringere end Gades, og som i flere Henseender var Gade jævnbyrdig, i enkelte ham endog overlegen. Men Modsætningerne i de to Mestres

Naturel gjorde, at Gade blev den mere fremskudte, officielle Leder af Musiklivet, hvis myndige Aand og ordnende Haand gjorde sig gældende overalt, medens Hartmann foretrak en mere tilbagetrukken Tilværelse og kun traadte noget stærkere i Forgrunden, da han efter Gades Død var det eneste faste Midtpunkt i dansk Musikliv. Og hertil kom, at Hartmanns kunstneriske Udvikling var en ganske anden end Gades, ja næsten dannede en Modsætning dertil. Ti medens Gade ungdommelig dristig traadte frem med Værker, hvori hans Aands-Retning og selvtillidsfulde Stræben tydelig stod præntet, medens Gade fra første Færd fór iltert og ildfuldt frem og tidlig følte sin Førernatur, var Hartmann længe søgende og famlende; sindig gik han til Værks, lod sine Ævner have Tid til at gro og vokse, ret som om han fra Begyndelsen vidste, at der vilde blive ham et rigeligt Aaremaal forundt til at modnes til den fulde Originalitet — og aldrig blev Føreregenskaberne de mest fremtrædende hos ham.

Johan Peter Emilius Hartmann[1]) fødtes d. 14. Maj 1805 i Kjøbenhavn. Hans Fader var den pag. 929 omtalte Organist og Kantor Aug. Wilh. Hartmann, Sønnen af *Baldurs Døds* og *Fiskernes* Komponist. Gammelt Musikerblod randt da i Drengens Aarer, men hans Fader var imod, at Musiken valgtes til Ene-Studium. Den unge Hartmann blev sat i Borgerdydsskolen og med sin flittige og paalidelige Natur passede han sine Pligter. Et jævnt, roligt og lykkeligt Barndomsliv levede Hartmann; hans Moders Stilling som Kammerfrue hos den lille Prins Frederik (senere Frederik den Syvende, Hartmanns Jævnaldrende) førte med sig, at Familien om Sommeren boede paa Sorgenfri Slot, om Vinteren paa Amalienborg. — Men tidlig havde der „kriblet noget“ i den unge Hartmann, noget der førte hans Tanker langt bort fra Skolepligterne. Det var Musiklysten; og denne voksede, da Drengen begyndte at faa Undervisning i Violinspil, og ledsagede sin Fader til Kirken, naar han spillede det mægtige Orgel. Navnlig dette mangestemmige Instrument lokkede, og snart havde han lært saa meget, at han kunde hjælpe Faderen i hans Gærning. Weyse blev da opmærksom paa Drengens Begavelse, og denne beundrede Mesters Raad, at de lovende Ævner burde dyrkes alvorligt, havde naturligvis afgørende Betydning for Aug. Wilh. Hartmann. Student skulde Sønnen imidlertid være, og han blev det i en ret ung Alder (1822) — men Tanken om Musikervejen laa ikke længer fjærn. To Aar efter Eksamen fik Hartmann Udnævnelse som Organist ved Garnisons Kirke, og Aaret efter optraadte han offentlig som Komponist med en Kantate, der var helliget det Instrument, som tidligt havde kaldt paa hans Musikerævne og som han dyrkede hele sit Liv med Forkærlighed: *Orglets Pris* (til en Oehlenschlägersk

[1] Mindre Biografier og Karaktersstiker af C. Thrane (i *Danske Komponister*), Will. Behrend (Studentersamf. Smaaskr. 1895), A. Hammerich (*Letterstedske Tidsskrift* 1900), Ch. Kjerulf (*Nordisk Musiktid.*), H. Ploug (i *Dansk Tidsskrift* 1900), S. Levysohn (i *Ord och Bild* 1905) m. fl.

Tekst)[1]. Nogen egentlig musiktheoretisk Undervisning havde Hartmann aldrig nydt, mest havde han lært ved i sine Studenteraar at undervise en anden ung Mand i Musikens Teknik. Ikke heller senere fik han nogen Lærer deri, kun Instrumentation studerede han hos den foran nævnte (pag. 968) blinde Musiker N. P. Jensen. Men Frembringelsestrangen var levende, og en Koncertouverture, Sonate for Violin og Piano, en gejstlig Ouverture for Orkester med Orgel komponeredes foruden mindre Sager. — Ved Siden heraf blev Universitetsstudierne samvittighedsfuldt passede, og Resultatet forelaa 1828 i en juridisk Embedseksamen med første Karakter. Denne bragte kun ringe borgerligt Udbytte: Stillingen som Sekretær ved borgerlige Indrulleringskommission — hvilken Hartmann trofast og konservativ beholdt, saalænge Borgervæbningen bestod (til 1870). Men den „akademiske" Vej, Hartmann saaledes var gaaet, baade prægede hans Personlighed og havde i mere end én Henseende Betydning i hans Liv og Gærning. Aaret før han tog sin Eksamen, var Hartmann blevet Lærer i Klaver og Harmonilære ved Musikkonservatoriet (Sibonis), og Aaret efter Eksamen ægtede han Emma Zinn, hvem H. C. Andersen karakteriserer som „ildfuld, genial og dertil forunderlig naiv og elskelig"[2]). — Under fuldkommen lykkelige ydre Livskaar trivedes Hartmanns Kunstneraand frodigt, og for første Gang gav den sig et mere ejendommeligt Udtryk i den melodramatiske Musik til Oehlenschlägers Digt



Fig. 314. Ungdomsbillede af J. P. E. Hartmann.

[1]) At Hartmann meget tidlig var begyndt at komponere, fremgaar af en bekendt Anekdote Han havde lagt en i Smug skrevet Komposition til Tørring paa Kakkelovnen, Faderen overraskede Drengen, opdagede Nodepapiret og rakte Sønnen Kompositionen med de Ord: Den er tør, min Dreng — Ord, der bortset fra den i Øjeblikket tilsigtede ironiske Mening, kunde være rammende nok, idet den unge Hartmann begyndte sin Komponistvirksomhed som en ret tør Efterligner.

[2]) Emma Hartmann, der døde 1851, blev under Pseudonymet Frederikke Palmer kendt og yndet som Romancekomponist. Hendes spæde, men poetiske og yndefulde Sange (særlig til Chr. Winthers Tekster) udkom i fem Hæfter.

Guldhornene, der opførtes 1832, et Arbejde, som ved sin delvise Egenart vakte megen Opmærksomhed, og om hvilket Kritiken erkendende udtalte, at „Secretair Hartmanns Musik berettigede til de mest udmærkede Forventninger“. Samtidig og i den nærmest følgende Tid opstod Operaerne ***Ravnen*** (1832, til H. C. Andersens Tekst) og ***Corsarerne*** (1835, Tekst af H. Hertz) samt Symfonien i ***g-moll***, der tilegnedes Spohr (1835). ***Ravnen*** gjorde megen Lykke, ved den anden og tredje Opførelse bragtes der endog Komponisten „et rungende Leve“ fra Publikum. Alligevel opførtes den kun seks Gange. ***Corsaren*** naaede ikke engang dette Antal Opførelser. Heinrich Marschners Besøg i Kjøbenhavn (1836, se foran pag. 972) var en yderligere Impuls for Hartmann. Det var efter Marschners Raad, at Hartmann drog ud for at lære den evropæiske Musik at kende paa de Steder, hvor den særlig trivedes. Rejsen strakte sig over Berlin (hvor Hartmann bl. a. traf Spontini), til Leipzig, Dresden, Prag, Wien og Paris (hvor Bekendtskab med Rossini og Chopin stiftedes). Italien maatte opgives paa Grund af en herskende Koleraepidemi. Derimod aflagde Hartmann paa Hjemrejsen et betydningsfuldt Besøg hos Spohr i Kassel. Denne Kunstrejse havde beriget Hartmann med Indtryk og Erfaringer, hans Selvtillid var styrket ved den Anerkendelse, han havde mødt hos Musikverdenens Store, derimod blev der ikke naaet meget i Retning af at faa Kompositioner frem; men Omtale — og det en meget venlig — fik et Par Kompositioner (1837) i Schumanns bekendte Tidsskrift.



Fig. 315. Emma Hartmann.

Efter Hjemkomsten fra Rejsen tog Hartmanns Komponisttrang atter Fart. Han var rejst ud for at finde sig selv, forat søge den Originalitet, som selv anerkendende Bedømmere savnede i hans hidtidige Frembringelser; og Studiet af den store evropæiske Musik fik virkelig den ejendommelige Virkning, at Hartmann fra nu af dyrkede en mere personlig og samtidig mere national Retning end hidtil. 1837 vandt han ***Musikforeningens*** Pris for „Fire Danske Sange“, blandt hvilke ***„Flyv Fugl, flyv over Furesøens Vover“*** og ***„Lille Cathrine“***; det følgende Aar skrev han Musik til Oehlenschlägers Tragedie ***Oluf den Hellige***, hvori Orkesterstykket ***Slaget ved Stiklestad***[1]) og ***Bjarkemaalskoret*** vakte almindelig Opmærksomhed. 1840 komponerede han Mindekantate over Frederik den Sjette og Musik til Heibergs *Syvsoverdag*, der opførtes til Christian den ottendes Kroning, en Musik, der senere omarbejdedes og udvidedes (1872). 1842 vandt Hartmann Prisen for en Klaversonate ved en fra Hamburg udgaaet Konkurrence, og fremdeles fortsattes hans Værkers Række med ***Undine*** (Musik til et Drama af Borgaard), ***Sørgemarschen over Thorvaldsen***, Ouverturen til Tragedien ***Hakon Jarl***, den lille Opera ***Liden Kirsten*** (Tekst af H. C. Andersen), der opførtes 1846, og den anden Symfoni i ***E-dur*** (1848). Hartmann havde da allerede i flere Aar indtaget en Art officiel Stilling som ***Musikforeningens*** Formand, og 1843 var han blevet Weyses Efterfølger som Organist ved Vor Frue Kirke.

[1]) Senere optaget i Balletten *Valkyrien*.

Nogle Skygger faldt nu over hans Liv. Han mistede sin Fader og han led det langt smærteligere Tab af sin Hustru (1851). Hans Skabertrang hæmmedes en Tid deraf, men det var ikke hans Sag grublende og selvplagende at fordybe sig i sin Sorg: de første større Arbejder efter denne Hviletid var Folkevise-Idyllen *En Sommerdag* (Digt af H. Hertz) og Balletmusiken til anden Akt af *Et Folkesagn* (1854). De fulgtes af Ouverturen til *Axel og Valborg*, Mellemaktsmusiken



Fig. 316. Hartmanns Sommerbolig i Nærum.

til *Hakon Jarl*, den store Orgelsonate (*g-moll*), *Corregio*-Ouverturen og den „græske" Idyl *Dryadens Bryllup* (1858). Til nordisk Stof vendte Hartmann snart efter atter tilbage, idet han komponerede Balletten *Valkyrien*, der senere (1868) fik sit Sidestykke i *Thrymskviden*, hvortil et Par Aar efter sluttede sig det store Korværk (for Mandsstemmer) *Vølvens Spaadom*, komponeret 1872; Aaret forud havde Hartmann sat *Davids 115. Salme* i Musik.

Hartmann var nu naaet nær op mod Halvfjerdsaarene, og man var allerede for hvert nyt Værk forundret over hans usvækkede, ja stigende Skaberævne. Men man skulde forbavses endnu mere. Ti i Virkeligheden blev Hartmanns Aand virksom og hans Trang til at frembringe uformindsket lige til den sidste Sygdom kuede ham; helt ind i Halvfemsaarsalderen vedblev han at komponere — et næsten enestaaende Fænomen i Musikens Historie. Og det var ikke smaa Opgaver, han tog sig paa, hverken i Udstrækning eller Indhold. 1879 skrev han saaledes den omfangsrige *Kantate ved Universitetets Jubilæumsfest* (til Tekst af C. Ploug); 1883 Musik til Oehlenschlägers *Yrsa*; 1884 Koncertstykket *Luther paa Wartburg*, Aaret efter den store *Klaversonate* op. 80; til Musikforeningens Jubilæum 1886 *Tonernes Verden*, og den lange Række af Festkantater, der alt tidlig blev Hartmanns Specialitet, forøgedes endnu med Kantater ved *Kong Christian d. 9des 70 Aars Fødselsdag* og *Kongeparrets Guldbryllup* (1892). Det sidste større Værk blev *Hellig tre Kongers Kvad* (1894), men endnu fulgte mange mindre Arbejder, Sange

mest af kirkelig Karakter, *a cappella* Kor til Musikforeningen og Cæciliaforeningen og Studentersangkor.

1855 havde Hartmann giftet sig for anden Gang. Udadtil hengik hans Liv ganske som en stille Strøm, hvis Vande ikke plumredes eller oprørtes af nogen som helst urobringende Begivenhed. 1867 var han blevet Direktør (med Gade og Paulli) for det genoprettede Musikkonservatorium, samtidig med at han overtog Undervisningen i Musiktheori (Kontrapunkt); ved Siden deraf bestred han med største Omsorg sine Organistpligter og de forskellige Tillidshverv, som han efterhaanden havde paataget sig. Somrene tilbragte han paa Landet, først i Roskilde-Egnen senere i mange Aar i Nærum, hvor han udstrakte Opholdet saa længe som mulig og lige til sin høje Alder levede i inderligt Samliv med Naturen. — Efter Gades Død traadte han, som berørt, noget mere personligt frem: han blev den ledende Direktør i Musikkonservatoriet og i det Hele Samlingsmærket for dansk Musikliv. Aandelig og legemlig vedblev han at være næsten usvækket lige indtil den sidste maanedlange Sygdom, der endelig fik Bugt med hans sjældne, seige Legemskraft. Hartmann døde i Kjøbenhavn d. 10. Marts 1900.

Paa en mærkelig og for dansk Musik meget lykkelig Maade udfyldte Gade og Hartmann hinanden som Kunstnere. Slægtskabsbaand bandt dem sammen, gensidig Agtelse, der mere og mere udviklede sig til venskabelig Hengivenhed, knyttede dem til hinanden, og det faldt Hartmann let udadtil at vige for Gades mere aktive Førernatur og ordnende Evne og Lyst. Mellem deres Tilhængere var der derimod nogen Misundelse eller maaske rettere Mangel paa gensidig Anerkendelse. Gade hyldedes først og fremmest af en lille Kreds: *Musikforeningen*; Hartmann havde sine trofasteste Venner i Studenterverdenen, hvorfra Beundringen for ham ganske naturlig og hurtigt spredtes Landet over til videre Kredse. Og Studenterne havde ingen rigtig Sympathi for Musikforeningen og dens Virksomhed[1]); de stillede sig lidt køligt overfor Ikke-Akademikeren Gade, medens de elskede den evig-unge Student i Hartmann. Maaske vandt Gade dog disse Kredse helt, da han skrev sin Universitetskantate (1879) og hyldedes derfor med en akademisk Ærestitel.

Der herskede da i nogle Aartier om ikke just Strid saa dog stærk Diskussion om, hvem der var størst: Gade eller Hartmann. En ørkesløs Strid (der efter de to Mestres Død vel ogsaa er ophørt), ti i Virkeligheden var de to Kunstnere saa forskelligartede (i deres Frembringelser, deres Udvikling og Personligheder), at en Kappe-

[1]) Opførelsen af Hartmanns Sørgekantate over Fred. VII i Musikforeningen strandede saaledes paa Studentersangforeningens „stærke Misstemning“ overfor Musikforeningen. (A. Sørensen: *Studentersangforen. 1839—89*).

strid vilde være urimelig, og samtidig var de saa enssindede i deres Iver for at skabe og hævde en *dansk* Musik, at en Skælnen i saa Henseende vilde være uretfærdig. De udfyldte hinanden i deres Stræben og i deres Livsværk.

Allerede udvortes træder Forskellen frem. Hartmann var en

Den borgerlige Indrullerings-Commission for Kjøbenhavn,

den 27 Juli 184



Fig. 317. Hartmanns Skrift som Sekretær i den „Borgerlige Indrullering".

stille, beskeden, lidt forsigtig Mand, at se til mere en Embedsmand end en Kunstner. Han var en Smule kantet i sin aarvaagne Høflighed og Hensyntagen, der altid med Omhu undgik at støde, og som ikke kendte Personsanseelse. Hans Væsen havde kendelig Præg af de fine nationalliberale Kredse, hvortil han var nøje knyttet, men det besad en vis naiv og indtagende Ynde. Bag hans urbane Form og altid rede Velvilje skjulte sig imidlertid en skarp og logisk, gennem Juraen opdraget Dømmekraft, og bag hans lidt undvigende Optræden en vis stejl Fastholden ved Meninger, han havde dannet sig. Ejendommelig for Hartmann var den Lethed, hvormed hans Stemning vaktes ved ydre Anledninger. Han blev derfor en saare indtagende og fin Lejlighedstaler; selv hvor han improviserede, var hans Form da præget af en maaske noget akademisk, men meget yndefuld Elegance, og gennem det enkle og beherskede Udtryk mærkede man hans bevægede Sindsstemning. Endnu i Oldingealderen bevarede han denne sjældne Ævne, og dette forklarer saa vel, at han — modsat Gade, der med faa Undtagelser er svag og uinteressant i sine af ydre Foranledning fremkaldte Arbejder — just maatte blive en uforlignelig Lejlighedskomponist. Lejligheden kunde virkelig inspirere ham, og hans Musik

blev personlig og dybt følt, ikke blot velklingende Festdekoration. Ja, det synes, som om en saadan ydre Anledning var en heldig Spore for Hartmanns Begavelse, der ikke just var af nogen impulsiv Natur, ti Lejlighedsværkerne danner en lang Række blandt hans Frembringelser, og til dem maa henregnes ikke blot de talrige Festkantater (af hvilke mange er nævnt foran, saaat her kun skal tilføjes Kantaterne til Studenterforeningsbygningens Indvielse (1863), Kronprinsens Formæling (1869) og Chr. IX's Regeringsjubilæum (1888). men ogsaa de Værker, som opstod paa ydre Foranledning, ved lejlighedsvis Opfordring fra andre, saaledes det meste af Balletmusiken, mange mindre Vokal-Værker, ja til en vis Grad selve Hovedværket: *Vølvens Spaadom.*

Hartmann besad ikke det umiddelbare strømmende Musikernaturel som Gade. Han sprang ikke fuldfærdig frem, greb ikke dristig og sejrsikker de store Opgaver, følte ikke heller straks, hvilken Vej og Art der var hans. Tværtimod, han begyndte famlende, valgte sig Forbilleder og søgte frem gennem de forskellige Genrer. Han begyndte universelt, støttende sig til tysk Musik og han endte nationalt — gik forsaavidt til en vis Grad den modsatte Vej af Gades. Medens Gades Ungdomsliv og -Kunst da omstraales af et Aladdinsagtigt Lys, kan Hartmann kun pege paa en og anden Sukces, men ikke før omkring Halvtredsaarsalderen føle sig som et fremtrædende og almindelig skattet Led i dansk Musikliv.

Forbillederne for Hartmanns Ungdoms- og tidligste Manddomsmusik var Weber, Spohr og en Tid lang særlig Marschner — men den franske Operamusik, som Aubers, havde heller ikke ladet ham uberørt. Disse Paavirkninger var navnlig kendelige i hans Opera- og anden Vokal-Musik, i Instrumentalmusiken mærkedes Klassiker-Epigonen. En Tid lang syntes det da, somom Hartmann kunde og vilde blive en tyskagtig eller kosmopolitisk Komponist. Imidlertid var der tidlig Spor at opdage, der varslede noget andet om denne Musiker. Hans melodramatiske Musik til Oehlenschlägers Digt *Guldhornene* havde — jævnsides med tomme Partier eller Marschner-Spohrske Efterligninger — bragt Klange, hvori føltes noget af Kæmpevisens højtidelige Alvor, noget der — endnu forsigtig, famlende og næsten tilfældig — stræbte at male en fjærn Oldtidsverden. Hartmann har selv ikke vidst at gøre Rede for, hvorfra han havde disse Indskydelser og har erklæret, at „det kom saadan af sig selv". Musikalsk havde han ikke meget at støtte sig

til: nogle Antydninger hos Weyse og saa Folkeviserne. Derimod er han ubevidst — ligesom Gade — blevet inspireret af det stærke nationalt-romantiske Opsving i dansk Litteratur og Aandsliv. Her

Fig. 318. Hartmanns Nodeskrift.

som andetsteds fulgte saaledes Musiken, efter et lille Spand af Aar, med i den Bevægelse, som Litteraturen gennemgik i Begyndelsen af det 19. Aarhundrede. Uvilkaarlig har Hartmann da grebet til det Digt, der var typisk for hele denne Bevægelse.

Det ubevidste i denne Stræben efter noget Nyt fremgaar allerede deraf, at *Guldhornene* foreløbig forblev et enestaaende Værk

i Hartmanns Produktion. Han vendte tilbage til — eller rettere han fortsatte med — mere almindelig holdte Værker, og først efter seks Aars Forløb dukkede det Nationale atter op i hans Frembringelser (dog igen mere glimtvis) i den udpræget „oldnordiske“ Musik til *Olaf den Hellige* (1838). Men fra 1840 (*Syvsoverdag*-Musiken i den oprindelige Skikkelse) bliver den hjemlige Tone i dens forskellige Udtryk efterhaanden mere og mere bevidst hos Hartmann. Efter Musiken til *Hakon Jarl* følger — rigtignok med Indskud som den mere universelle *Prissonate* — *Liden Kirsten* (1846), der helt bygger paa Folkevisen, og som ved Siden af lidt Spohrsk Smægten viser et rent dansk Fysiognomi. Herefter kommer ganske vist en kortere Periode af mindre nordisk Præg, hvori bl. a. *Sulamith*-Sangene, hvis helt sydlandske Glød — navnlig i den herlige sidste Sang: *Din Dejlighed glemmer jeg aldrig mer* —, er en Sjældenhed hos Hartmann, der, naar han overhovedet beskæftiger sig med det Erotiske, søger et kysk, naivt eller skælmsk Udtryk derfor. Men Folkevisen hersker snart igen i hans Musik, den henrivende Idyl: *En Sommerdag* er bygget over en af vore skønneste Visemelodier; samme Aar opstod Musiken til *Et Folkesagn* og det næste Aar den i nordisk Stil holdte Orgelsonate i *g-moll*. Snart efter kom Mellemaktsmusiken til *Hakon Jarl*, og efter en Stund at have dvælet i Paludan-Müllers kølig græske Luftlag (*Dryadens Bryllup*), var Hartmann atter fuldt optaget af den oldnordiske Sagnverden i Balletmusiken til *Valkyrien*. Alt hvad Hartmann herefter skrev var udpræget „nordisk“ Musik, enten han behandlede nationale Sujetter som *Thrymskviden, Vølvens Spaadom*, *Yrsa,* skrev Festmusik som *Universitets-Kantaten* eller Kantaten ved *Christian d. 9.s Jubilæum*, komponerede absolut Musik som *Klaversonaten op. 80* eller skrev Salmemelodier og anden kirkelig Musik som *Luther paa Wartburg* eller *Hellig tre Kongers* Kvad — den nordiske Tone var nu bleven den ligesaa ejendommelige som naturlige Udtryksmaade for Hartmann.

Medens Gade tidlig opgav at dyrke det udpræget nordiske, idet der, som han selv udtrykte det, „ikke var mere at gøre derudaf“, fandt Hartmann just deri en stadig Foryngelse og Styrke for sin Kunst. Og da Hartmann sent havde fundet denne sin Ejendommelighed, fyldte den ham ganske og han slap ikke igen, hvad der saa nøje faldt sammen med hans Naturel og kunstneriske Ideal. Om national-politiske Indflydelser har gjort sig gældende, om Hartmann blev saa særlig nordisk gennem Skandinavismen og saa dansk



I. P. E. HARTMANN.

— Efter Maleri af H. Olrik —

blandt andet under Indtryk af Danmarks Skæbne i 1864 — det faar staa hen. Utvivlsomt blev han den mest nationale Komponist, Danmark har ejet.

Hans nationale Musik deler sig nu i to Grene. Den første, der efterhaanden blev hans Eneeje, finder vi allerede antydet i *Guldhornene*. Det er den *oldnordiske* Stil. Beslægtet er den med den malende Romantik i *Ossians*-Ouverturen, men den finder snart sin egen Vej, bevarer det fantasifuldt malende, men skyer det drømmende taagede og former sig som brede pathetiske Klange, der skildrer det sagnagtig overnaturlige, det djærve heltebaarne; til denne Retning hører Musiken til *Olaf den Hellige*, *Hakon Jarl*, *Yrsa* og til Balletterne *Thrymskviden* og *Valkyrien* samt i første Række *Vølvens Spaadom*, og hertil findes intet tilsvarende i Gades senere Produktion; det skulde da være i *Baldurs Drøm* og i nogle Satser af *h-moll* Symfonien, men selv her har Musiken ikke Hartmanns uragtige Kraft, dens rhapsodiske Bardeklang, dens stejle og knappe Holdning.

Den anden Retning er den mere *danske* Retning. Her genopliver Hartmann Folkevisen i dens rent lyriske Partier (i *Liden Kirsten* og *En Sommerdag*) og han maler det danske Ø-Landskab, med dets milde Blødhed, runde Fylde, lysblaa Sunde og usikre Aftendæmring; typisk er her Musiken til *Syvsoverdag*. Ogsaa det danske Naturel har han givet musikalsk Iklædning. Eventyrlysten ved sært, men ufarligt Troldtøj (i *Et Folkesagn*), den djærve, lidt bidske, men i Bunden godmodige Humor (Narren i *Liden Kirsten*). Paa disse Omraader mødes han med Gade; men Gade er som Naturskildrer sartere (maaske ogsaa spinklere) og omhyggeligere end Hartmann, hvis Skildringer har mere af Skitsens Karakter, men ogsaa meget af Skitsens Umiddelbarhed og Friskhed. Gade giver altid det færdige, musikalsk fuldtudførte, men undertiden lidt for pilne og enstonige Billed. Ogsaa som musikalske Skildrere af dansk Humor staar de to Mestre Side om Side: Lunet og Humoret er fælles, men Naturellet og Udtrykstrangen forskellig. Hos Gade mere en elskværdig Frejdighed, en fin og smidig Skæmt, hos Hartmann en mere djærv, naivt lystig Humor, ofte fantastisk farvet, i Slægt med Æventyrlystigheden (jfr. ogsaa her Troldescenerne i *Et Folkesagn*), undertiden af et studentikost Præg — mange af Studentersang-Kvartetterne straaler af godt Humør. Levysohn fremhæver, hvorledes det bevaredes lige til Hartmanns høje Alder (Kvartetten *Bjærg*

dit Hø, med dens humoristiske Præg, er skrevet, da Hartmann var henimod 90 Aar gammel).

Nøje sammenhængende med Aandsindholdet og -retningen hos Hartmann er selvfølgelig hans musikalske Udtryksmaade; man vil forstaa, at hans Fysiognomi atter her former sig anderledes end Gades.

Gade var opdraget i Orkestret — dets Klange genlød i hans Øre, naar han skrev, og de Billeder, der levede i hans Fantasi, krævede den store Form og den Bredde og Afveksling, som Orkestret navnlig giver i de symfoniske Former. Hartmann lærte Musik i sin Stue af Theoretikernes Bøger og ved sin Faders Side ved Kirkeorglet. De store Former, de brede Linjer, den symfoniske Opbygning blev ikke hans Sag. Ganske vist har han skrevet et Par Symfonier og nogen Kammermusik; han beherskede da forsaavidt disse Musikformer, men føjede intet nyt personlig til og han følte sig ikke draget af den store instrumentale Form saaledes som Gade; tværtimod, hans Fantasi fik ligesom forøget Flugt, naar han optog til fri Behandling et billedrigt Stof udenfor den rene Instrumentalmusik. Hartmanns rene Instrumentalmusik kan falde noget svag, spredt og balletagtig; naar han skriver til Tekst er han næsten altid stærk. Her er da atter en Modsætning mellem ham og Gade. Hartmann staar som den mere litterære Musiker, Gade som den rene Musiker. Maaske har Hartmanns almindelige Uddannelse her sin Betydning, ti det falder i Øjnene, at han vælger sin Tekst med mere litterær Kritik end Gade. Til flere af sine store Kantater nøjes Gade med Tekster af ret ringe litterær Værdi (Ekspl. *Frühlingsphantasi, Kalanus, Korsfarerne, Psyche*), ikke fordi han ikke havde Sans for digterisk Skønhed, men fordi han kun ønskede et Grundlag for sin Fantasi og musikalske Idéer — et Grundlag, som han kunde være desmere Herre over jo mindre det betød som selvstændig Poesi. Hartmann knyttede sig just til Poesien i sine Tekstunderlag — derunder ogsaa de Bournonvilleske Tekster — og stræbte respektfuldt og lydhørt at følge Digtningens Enkeltheder. Kun sjældent svigter hans litterære Sans eller sikre Øre ham, og man opdager en falsk Deklamation.

I de for Hartmann mest karakteristiske „nordiske“ Kompositioner har Melodiken sin bestemte Egenart, der uden direkte Paavirkning fra anden Kunstmusik, vidner om en stærk personlig Inder-

lighed er kendelig beslægtet med Folkevisens Melodier[1]). Hartmanns Melodi har her Folkevisens dunkle Tragik, dens haarde Pathos i *Moll*klangene og dens bristende, længselsfulde Ynde og Uberørthed i *Dur*-Stroferne. Men i hine Værker arbejder Hartmann, hvem det letstrømmende, af sig selv klingende ikke var givet, endvidere kendelig paa alle Enkeltheders skarpe Profileren. Deraf hans Omhu og Opfindsomhed i Udarbejdelsen, der lader ham være ligesaa fantasifuld som dristig i harmonisk og modulatorisk Henseende, og som giver sig Udtryk i hans Forkærlighed for Kontrapunktik, en Forkærlighed, der voksede, alt som Aarene gik, og Spohr og Marschner fordreves fra hans Hjærte af Seb. Bach. Kontrapunktiken var ikke Gades stærke Side. Det er fremhævet, hvorledes Homofonien just var hans Natur, og oprindelig beherskede han vel Polyfonien mindre sikkert[2]). Senere hen vandt han vel ogsaa Haandlaget paa dette



Fig. 319. Hartmann som 90-aarig.

[1]) Ogsaa i mange af Hartmanns „aandelige Sange", navnlig i dem fra hans senere Aar, der ofte skreves til Grundtvigs djærve Digte, har Melodien en udpræget nordisk Folkevisekarakter, som om Hartmann paa det kirkelige Omraade har villet genskabe Kæmpevisen som Folkesang.

[2]) Det er ihvertfald paafaldende, saa sjælden han forsøger derpaa, et bekendt Forsøg i Finalen af 1. Symfoni falder ret tyndt ud.

Felt, men det optog aldrig hans særlige Interesse, han udnyttede det ikke synderlig som kunstnerisk Middel, og enkelte fortræffelige polyfone Satser i hans Produktion (som i Finalen af *Novelletterne*) staar mere som Undtagelser modsatte Reglen. Hartmanns logiske Hjærne fandt i Aarenes Løb en større og større Tilfredsstillelse ved at løse disse Mangestemmighedens Problemer.

Men dette hænger atter sammen med en dyb Modsætning mellem Gade og Hartmann. Medens Gade elskede de klare Linjer, helst malede i bred Almenfattelighed, og skyede, ja frastødtes af alt „udspekuleret“ og alt stærkt karakteristisk, søgte Hartmann just dette sidste, lige indtil det sære og barokke optog det hans Interesse. Han kunde ikke male individuelt og særegent nok, han kunde ikke faa sine musikalske Udtryk karakterfulde nok, og til dette Formaal tog han i ivrig Brug de harmoniske og polyfone Virkemidler, der ikke synderlig fangede Gades Interesse eller vel endog af ham betragtedes som overflødige eller farlige.

Eet Virkemiddel laa paa den anden Side Gade langt lettere og nærmere end Hartmann: det orkestrale. Det stod vel — som berørt — i Forbindelse med, at denne altid havde været praktisk Musikøven noget fjærn — bortset fra Orgelspil —, og da ogsaa vist sig som en mindre heldig Orkesterdirigent. Men selv om Hartmann ikke var nogen født Orkesterskribent, og selv om hans Partiturer ikke har den mesterlige, klingende Klarhed og luftige Anskuelighed som Gades, saa er der i Hartmanns Instrumentation med dens massive Underbygning og Forkærlighed for lidt baroktklingende Instrumenter tydelig at spore hans altid vaagne Iver for at karakterisere og hans livlige Fantasi, og undertiden har han ogsaa vidst paa fin og virkningsfuld Maade at fortynde sine Partiturer, som i Slutningssatsen af *Vølvens Spaadom*, for hvilken Studier i franske (Gounodske) Partiturer kan have været af Betydning.

Det er i mangt og meget to Aandsretninger, der — trods adskillige Berøringspunkter — staar overfor hinanden i disse de to største danske Musikeres Hovedværker. Ingen tør driste sig til at sige, hvilken af dem, der er den største, eller hvilken der valgte det rette —, selvom det ikke er vanskeligt at se, hvor de rigeste naturlige Musikkilder randt. Skal Valg træffes mellem de to, er det væsentlig personlige Aandsanlæg og personlig Kunstfølelse der bliver bestemmende. Lykkeligst er den, der kan nyde og forstaa begge Kunstnere,

selv i deres mest forskelligartede Værker — de, der hidtil har været den danske Musiks skønneste og højst udviklede Prydelser.

— — —

Fuldtud skattede er Gade og Hartmann kun blevet af deres Landsmænd. I de andre nordiske Lande har deres Arbejder ikke fundet en Værdsættelse, der svarer til deres Betydning i skandinavisk Musikliv. I det sydlige Udland — først og fremmest i de tyske Musikstæder — har Gade været meget yndet og meget spillet. Det er meddelt, hvilken næsten æventyrlig Glans der omgav hans første Komponistoptræden, og en Tidlang satte man ham ikke meget lavere end Datidens Heroer: Mendelssohn og Schumann. Snart ændredes dette Syn noget, og man indrangerede ham blandt Mendelssohns Epigoner, saaledes aabenbarende, at man havde tabt Blikket for, hvad der var hans egentlige Ejendommelighed og hvad der gav ham en selvstændig Plads ved Siden af Mendelssohn. — For de nationale Værdier i Gades senere Værker havde man intet Øre, og det er i Spittas fortræffelige Artikel ved Gades Død (vistnok det bedste, der i tysk Litteratur er skrevet om nordisk Musik) kendelig, at Forfatteren ligesom maa slaa til Lyd igen for en Musik, hvis særlige Betydning er begyndt at gaa ud af det tyske Musikpublikums Bevidsthed. Men Gades Symfonier, Ouverturer, Kantater og Kammermusik spilles dog endnu fra Tid til anden i Tyskland (maaske ogsaa i England). Hartmanns Musik er derimod næsten ganske forsvundet fra Udlandets Koncerter. Naar man er opmærksom herpaa og samtidig ser, hvorledes national norsk Musik (Grieg og Sinding), nyrussisk og bøhmisk Musik (Dvorak) har banet sig Vej ikke blot i Tyskland men ogsaa andetsteds rundt om i Evropa, da fristes man til at spørge, om den danske Musik er for lidet stejl og barok — modsat den norske — for jævn og ensartet i Farvetonen — modsat den nyrussiske — til at vække eller vedligeholde Fremmedes Opmærksomhed; og om den fine og poetiske Nyance, hvorved dansk Musik skiller sig ud fra den germanske Musik, med hvilken den dog i sin Rod er beslægtet, ikke er stærkt nok understreget til, at andre end vi selv ret kan føle den.

Fig. 320. Hartmanns Haandskrift (11. Jan. 92).

— — —

Krigsaarene — 1848 og 1864 — satte ikke dybe Mærker i de to Mestres Produktion, som vi nys har omhandlet. Det laa i det Hele fjærnt fra det danske Naturel at lade store Hymner klinge for de Sejrende eller veklagende Rekvier lyde over de Faldne og over Nederlagene, ligesaa fjærnt som at give hine de „store Følelsers“ Tid Udtryk i Musik; hverken Frihedsbevægelsen eller Nationalitetsfølelsen blev omsat i Tonekunst — vi fik hverken en fængende *Marseillaise* eller kampglødende *Lützowske Sange*[1]).

De Udslag af Krigsbevægelsen, vi træffer hos Gade og Hartmann, er da ogsaa ganske jævne; den støtte og paalidelige, men alt andet end fanatiske eller opstyltede „Landsoldat“ omsat i Toner. Gade skrev kort efter sin Hjemvenden fra Leipzig de tre Karakterstykker for fire Hænder i Marschform: *Afskeden*, *Kampen* og *Hjemkomsten*: de blev mange dannede. stille Borgerhjems musikalske Belysning af Krigen, og de spilledes med en egen Bevægethed i Mindet om Slægtninge og Venner, der havde deltaget eller deltog i Kampen. Hartmann gav sin inderlige, men ligesaa enkle og uopstyltede sidste Hilsen til de Faldne[2]): *Slumrer sødt i Slesvigs Jord*, men udover dette ydede de to saa danske Kunstnere og patriotiske Mænd intet synderligt Bidrag til den nationale Stemning[3]).

Men hellerikke andre mere fremstaaende Komponister sattes i Sindssvingning ved de nationale og krigerske Begivenheder. Løvenskjold komponerede en Sejersmarsch til Minde om Slaget ved Idsted og en Sejershilsen fra Danebrog, Peter Heise skrev sine *Seks Krigssange*; men større og levedygtige Tone-værker opstod ikke.

Musikforeningen havde i 1848 Planer fremme om at yde Bidrag (1000 Rdlr.) til Krigsomkostningerne, og i 1863 om en Sørgekoncert til Minde om Frederik den Syvende, hvortil Gade skulde komponere en ny Sørgemarsch — men ingen af Planerne virkeliggjordes. Derimod gav Foreningen i April 1864 en Koncert til Fordel for de saarede og de faldnes Efterladte, der indbragte 700 Rdlr., men hvis Program havde en ganske nevtral Karakter. Og s. A. opførtes i Frue Kirke Chr. Richardts Kantate *I Nød og Fare* med Musik af C. J. Hansen.

Det er saaledes hverken i Musikforeningens Kreds eller i de „fine“ Komponisters Værker, at man først og mest skal søge den store Befolknings Udtryk for Stemningen i Krigsaarene. Disse findes i de langt jævnere Hornemanske Viser, i Heibergs *Gadeviser* og i saadanne Viser som *Paaskeklokken kimed mildt* (med Rungs Bearbejdelse af en færøisk Melodi), Hillebrandts *Tak for din Daad*, Mortensens *Nattens dæmrende Taager*. — Men Krigsaarenes Komponist fremfor nogen, hvis Melodier naaede ud til hele Folket og lever derude til den Dag idag, var Johan Ole Emil Horneman. Han hørte til en Kunstner-

[1]) Nogle større Musikopførelser havde dog direkte Forhold til Krigsbegivenhederne, saaledes den Koncert, som det *Skandinaviske Selskab* foranstaltede i Kasino i Maj 1850, ved hvilken Hovednumret var Plougs Kantate *Slaget ved Fredericia*, der komponeredes af Henr. Rung, men forøvrig ikke gjorde særlig Lykke og ikke foreligger trykt. Heri forekom første Gang Sangen *Nattens dæmrende Taager* (senere komp. af P. Heise og C. Mortensen, hvis Melodi blev mest populær).

[2]) Oprindelig komponeret til den tre Dages Fest i Rosenborghave (Efteraaret 1850), hvor ogsaa opførtes patriotisk Musik af Gade, Løvenskjold og Henr. Rung.

[3]) Hvor dybt den har berørt dem personlig, kan ikke ret vel vides; i et Brev fra Gade, skrevet ved Juletid 1864, læses: „hun (min Muse) har i Sommer skænket mig en ... frisk og kæk Sinfoni. Den handler rigtignok hverken om Krigs- eller Fredshistorier og endnu mindre om Politik ...“ Mulig kan man have Ret i, at Hartmanns Harpe har „faaet en dybere Stræng og hans nordiske Syn er blevet ligesom videre og højere“ efter denne Krise. (Jfr. H. Ploug i *Dansk Tidsskrift* 1900, hvor ogsaa det patriotiske Drag i Kantaten ved Fred. VIIs Bisættelse fremhæves).

familie (Faderen var den da velkendte og begavede Miniaturmaler Chr. Horneman) og han var af gammel kjøbenhavnsk Slægt. Han fødtes 1809, mentes at have Anlæg for Tegning, men blev pludselig af Faderen bestemt til Musiker. Kuhlau og J. P. E. Hartmann blev hans Lærere, men mest lærte han dog vistnok sig selv. Særlig som Klaverspiller havde han uddannet sig, og som Klaverkomponist debuterede han (1842) med tolv *Capricer*, der endog vakte Rob. Schumanns Opmærksomhed og fik venlig Omtale i hans *Zeitschrift.* Et Par Aar efter grundlagde Horneman, der var en urolig Natur og samtidig en jovial og elskværdig Mand, en Musikhandel paa Amagertorv — den senere Horneman og Erslevske. Her var det, at Horneman fik Idéen til en rigtig Soldatervise og komponerede den marschagtige Melodi med Hurra-Omkvædet, hvortil straks efter Peter Faber[1]) paa hans Opfordring satte den berømmelige Tekst: *Den Gang jeg drog af Sted.* Denne Melodi havde just ramt i Centrum og den spredtes overalt, først og fremmest blandt de danske Soldater. Og nu fulgte en hel Del andre Soldater- og Krigsviser og Viser, der passede for de hjemmeventende Kærester. Mange af disse Viser, der fortsattes i 1864, fik Borgerret som virkelige Folkesange: *Holmens faste Stok*, *Igaar jeg fik min Trøje*, *Gutter om Bord.* — Alle udmærker de sig ved en præcis, letfattelig, kæk og opmuntrende Rytme, ved en ganske simpel Melodi med de almindeligste Intervaller, og gennem dem alle gaar der en jævn smaaborgerlig Tone. De tager ikke „stort“ paa Krigen, gør ikke meget Væsen af det hele, hverken af egen Tapperhed eller af Fjendeskrækken: Det er en Selvfølge, at Danskerne sejrer; en vis sejg Selvtillid gaar gennem alle Viser, men samtidig en saa gemytlig Tone, at man næsten skulde tro, at Datiden betragtede Krigen som en uskadelig, ja munter og hyggelig Ting. Visernes Udbredelse og Livskraft er det bedste Vidnesbyrd om, i hvilken Grad Horneman har sunget efter den jævne Borger- og Bondestands Opfattelse og Hjærtelag. — Hornemanns øvrige Kompositionsvirksomhed omfattede nogen Klavermusik (han udgav en *Skole* og skrev en Række fornøjelige og nyttige Smaastykker, der brugtes meget ved Undervisning) og Smaasange — saaledes Børneviser som *Højt fra Træets grønne Top*, *Den Gang jeg var en lille En* osv., og til Teaterstykker (som *Soldaterløjer*, hvori den nydelige Sang: *Hun har det, nu læser hun mit Brev*) skrev han nu og da Musik. I sine senere Aar gav Horneman sig ind paa Spekulationer (saaledes i Forlystelsesetablissementet *Alhambra*), mistede sine Penge, solgte sin Andel i Musikhandelen og var i Aarene til henimod sin Død noget reduceret. Han døde 1870. —



Fig. 321. E. Horneman.

J. L. Heibergs Gadeviser, der udkom 1849, er ledsagede af en æstetisk-filosofisk Fortale. „Visen er det naturligste; maaske den eneste Form, hvori en folkelig Poesi kan udøve den Virkning“ (at lette Folket for dets øjeblikkelige In-

[1]) Peter Christian Fred. Faber (1810—77) var kendt i Studenter- og Kunstnerkredse som humoristisk Visedigter og Forf. af Studenterkomedier, i 1848 var han Inspektør ved den polytekniske Læreanstalt. Han døde som Telegrafdirektør.

teressers Tryk). Gadevisen „kan nok fortjene, at man gjør Forsøg paa at fremstille dens Ideal i en Form, der svarer til National-Characteren og som selvfølgelig udelukker bramarbaserende Udgydelser, der minder om Jacob von Tybo og snarere characteriserer tydske Pralere end beskedne og besindige Danske“. Allerede en saadan Indledning fjærner Viserne fra den Umiddelbarhed, som Hornemans besidder. Selve *Gadeviserne,* der alle mer eller mindre direkte henføres til Krigen, synges paa Melodier, der er komponerede af Heiberg selv, men som hellerikke har de Hornemanske Melodiers Djærvhed og brede Humør; de er ganske nydelige og meget folkelige, men strejfer det Sentimantale og er lidt dameagtigt nette; mer Vaudeville-Sange end raske Viser. Kun et Par af dem naaede den Bestemmelse, Heiberg havde haft med dem, saaledes: *Men Clara, hvorfor rødmer du ved Berlings Avis?* og *Her hos denne Præst.*

Den tappre Landsoldat.

Tempo di Marcia. Texten af P. F. Mel. af E. H.

Den=gang jeg drog af=sted, den=gang jeg drog af=sted, min
Pi=ge vil=de med, ja min Pi=ge vil=de med. Det
kan du ei min Ven! jeg gaaer i Kri=gen hen, og
hvis jeg ik=ke fal=der, kommer jeg nok hjem i=gjen! ja
var der in=gen Fa=re, saa blev jeg her hos dig, men
al=le Dan=marks Pi=ger de sto=le nu paa mig, og
der=for vil jeg slaaes som tap=per Land=sol=dat. Hur=
ra, Hur=ra, Hur=ra!

Til Fordeel for de bortdragne
Underofficerers efterladte Familier.
udgivet af
Horneman & Erslev.
(Text og Musik ere Udgivernes Eiendom)

Fig. 322. I. Udg. af „Den tappre Landsoldat“.

Hellerikke Skandinavismen fremkaldte musikalske Kompositioner. Kantater og deslige skreves ikke til Studentermøderne, som var et væsentlig praktisk Udslag af den Skandinaviske Rørelse; og af gensidig Kurtoisi benyttede Danske og Svenske hinandens mest kendte og populære Melodier til de Sange og Viser, der blev afsungne ved disse Stævner. Direkte komponeret til et skandinavisk Studentermøde vides egentlig kun faa Melodier at være: *Dejlige Øresund,* komponeret af C. J. Hansen, og *Høje Nord, Friheds Hjem*[1]) (Melodi af Joseph Glæser). Skandinavismen gav sig ogsaa Udslag i Dannelsen af en Sangforening indenfor det *Skandinaviske Selskab.* Henr. Rung kom i Spidsen for dette (Mands-)Kor, hvis Repertoire (ifølge Thrane i Cæcilia-

foren.s Historie) var „et *non plus ultra* i Retning af det populært-skandinaviske". Det var vistnok ogsaa paa Baggrund af den skandinaviske Bevægelse, at Rungs Opera *Stormen paa Kjøbenhavn* ved sin Fremkomst (1845) „fremkaldte stormende Bifald".

Skandinavismen fremmede ogsaa de Danskes Kendskab til Bellmann, og hans Viser blev ikke mindst udbredte gennem Hostrups Sangspil; i det Hele viste Hostrup en nok saa god Sans og Smag i Valget af sine Melodier som Heiberg, der gærne vilde gøre sine Vaudeviller fine ved at indflette Numre fra de klassiske eller franske komiske Operaer. Hostrup var mere aktuel og mere praktisk i sit Valg.

— — —

I næsten en Menneskealder beherskede Gade og Hartmann det danske Musikliv. Det ældste Led af de Mænd, der virkede samtidig med de to Mestre og omtrent var Gades og Hartmanns Jævnaldrende, tilhører ved Uddannelse og Aandsretning for Størstedelen en ældre Periode, selvom enkelte af dem til en vis Grad modtog Paavirkning af de to store Samtidige, i hvis Skygge de dog for en stor Del maatte forsvinde. Det følgende Slægtled, Mænd, som fødtes et Aarti eller to senere end Gade og Hartmann, var for nogles Vedkommende knyttede direkte til de to Mestre ved Slægtskab eller Venskab, og næsten uden Undtagelse staar dette Slægtleds Frembringelser under stærk Indflydelse af de to store Forbilleder; disse Mænd fortsætter, udvikler, befæster og delvis populariserer den nationale Tone.

Fra det Slægtled, der omtrent var samtidigt med Gade og Hartmann, skal her nævnes de Musikere, hvis Gærning eller Stilling var mest fremtrædende:

Henrik Rung (1807—71) tilhørte en fra Syden (Tyrol?) indvandret Familie, i hvilken Musik var dyrket med Forkærlighed, og Henrik Rung fik fra Barnealderen Undervisning i Violinspil og senere hen under et langt Sygeleje en sørgelig god Lejlighed til andet grundigt Musikstudium. Familien var da, efter Faderens Død, flyttet fra Næstved til Kbhvn., og Mulighederne derved blevne rigere. I denne Periode blev Rung navnlig uddannet til Virtuos paa Guitar. I Theori var Weyse og Zinck, senere Krossing hans Vejledere. 1828 kom Rung ind i det kgl. Kapel som Kontrabassist-Elev, og opnaaede fast Ansættelse i Kapellet 1834. Det følgende Aar debuterede han som Komponist bl. a. med nogle *a cappella*-Sange, 1837 opførtes Hertz's *Svend Dyrings Hus* med Rungs Musik, der med et Slag gjorde sin Komponist til en kendt Mand, og som Weyse kaldte „den smukkeste danske Musik".

Med den middelalderlige romantiske Tone i denne Musik kom Rung til at staa som et Mellemled mellem Kuhlau (som *Elverhøjs* Komponist) og Gade og Hartmann. Samme Aar som *Svend Dyrings Hus* opførtes, fik Rung Rejseunder-

[1]) Ogsaa Chr. Molbechs Digt *Frejas Stjerne* med Musik af J. P. E. Hartmann stammer fra et Studentermøde i Christiania, hvor baade Tekst og Musik blev skrevet.

støttelse af Fonden *ad usus publicos*, og en aarelang Udenlandsrejse førte ham navnlig til Italien. Her levede han et frodigt Kunstnerliv, og studerede i Kirker og paa Bibliotheker den gamle Kirkestil, der, som han skriver hjem, „næsten er aldeles ukendt hos os“, samt uddannede sig praktisk i Sang. For at fuldende sin Sanguddannelse opholdt Rung sig endnu nogen Tid i Paris.

1840 vendte Rung tilbage til Kbhvn. medbringende en Samling italienske Folkeviser, som han udgav og tilegnede Meyerbeer. Han blev en yndet Sanglærer og fik 1842 Udnævnelse som Syngemester ved det kgl. Theater. I denne Egenskab arbejdede han ivrig for at gøre Sangerne delagtige i sine Erfaringer og Kendskab til italiensk Sangkunst og blev en betydningsfuld Fortsætter af Sibonis Gærning, idet han uddannede Sangere som Fruerne Gerlach, Liebe, Riise, den tysk fødte Pauline Lichtenstein, der blev hans Hustru (1841), Schram, Chr. Hansen og Simonsen.



Fig. 322. Henrik Rung.

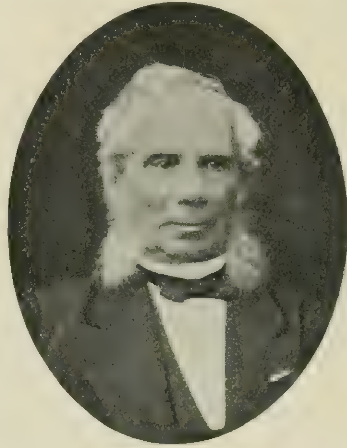
For Theatret komponerede Rung Musik til en hel Del Dramaer (*Svanehammen*, *Lykkens Blomst*, *Søstrene paa Kinakullen*), samt flere Operaer, af hvilke *Stormen paa Kjøbenhavn* (1845, Tekst af Overskou) vel mest gjorde Lykke, fordi den som nævnt stod i Forbindelse med de skandinaviske Rørelser.

1851 stiftedes under Rungs Førerskab *Cæciliaforeningen*. Spirerne dertil laa dels i den førnævnte „Skandinaviske Sangforening“s Koncerter, paa hvis Programmer Rung havde indsmuglet gammel italiensk Sang-Musik, dels i Dyrkelsen af denne Musik i private Kunstnerkredse. Den Musik, Rung her fremførte, var den Gang helt ukendt i Kjøbenhavn, men havde i Rung en brændende varm og sjælden forstaaende Forkæmper. Med stor Energi stred han for selv i trange Tider at holde sin Forening oppe. Det lykkedes, og til sin Død stod Henr. Rung i Spidsen for *Cæciliaforeningen*, som derefter ledede midlertidig af Paulli, for (1877) at gaa over i Sønnen Fred. Rungs Hænder, under hvem *Cæcialiaforeningen* har fortsat sin i vort Musikliv saare betydningsfulde Mission under stadig stigende Interesse (og da ventelig ogsaa Forstaaelse) fra Publikums Side. Tiderne har medført, at *Cæciliaforeningen* i Aarenes Løb noget har fjærnet sig fra sit oprindelige Formaal at opføre „klassisk italiensk Musik fra ældre Tid“. Baade fransk og tysk Musik og det undertiden af en hel ny Dato er blevet fremført, naar de blot nogenlunde faldt indenfor den Ramme, Foreningens Navn angiver. Men det musikhistoriske har stedse givet *Cæciliaforeningen* dens Hovedpræg — og vil vedblive at gøre det.

Rung komponerede en stor Mængde Romancer og Sange for een og flere Stemmer, der stod i høj Yndest hos hans Samtidige, og af hvilke mange endnu er kendte og skattede, dels som Husmusik, dels som Nationalmelodier eller som Kirke- og Skolesange. Disse Sangkompositioner udmærker sig ved megen naturlig Melodiøsitet og oftest ved et folkeligt Præg — de let bevægede, nu og da lidt overfølsomme Melodier kan undertiden minde En om Rungs Forkærlighed for

italiensk Musik. Til den bedste folkelige Sangmusik hører de af Kæmpevisen paavirkede Melodier som *Hr. Peder kasted Runer over Spange, Fra fjærne Lande kom hun Droning Dagmar* og *Paaskeklokken kimed mildt.* Nationalmelodier blev: *I Danmark er jeg født, der har jeg hjemme* og *Modersmaalet.* I Hjemmet blev — og bliver — sunget Sange som *Gurre, „Læg dig kun ned“, „Underlige Aftenlufte“.*

Henr. Rung stod den grundtvigske Menighed (i Vartov Kirke) nær, og han — der paa dette Punkt kom i Strid med Berggreen — udgav „Tillæg til Weyses Koralbog“ (1857). Heri findes bl. a. Rungs egne Salmemelodier, af hvilke de bedste hører til Kirkesangens hyppigst benyttede saaledes: *Alt staar i Gud Faders Haand, Kimer I Klokker, Krist stod op af Døde* og den fine, i sin Enkelhed saa stemningsfulde *Kirkeklokke ej til Hovedstæder* — medens andre altfor viseagtige Melodier efterhaanden er skudte til Side.


Fig. 323. H. S. Paulli.

Til sin Død — d. 12. December 1871 — virkede Rung som Leder af *Cæciliaforeningen*, og som Sanglærer for Theatrets Kunstnere, for sine private Elever og i Skoler.

H. Rungs Efterfølger som Dirigent i Cæciliaforeningen blev Holger Simon Paulli (1810—91), der, som Violinist blev Medlem af det kgl. Kapel (1828); han avancerede til Koncertmester, og blev ved Gläsers Død (1861) konstitueret som Kapelmester. Pladsen skulde forbeholdes Niels W. Gade, men det Forsøg, som Gade gjorde som Kapelmester (i Sæsonen 1862—63) strandede, som foran omtalt, og fra 1864 var Paulli det kgl. Theaters Operaleder i en lang Aarrække, til 1883, da Svagelighed nødte ham til at trække sig tilbage, og den norske Komponist Johan S. Svendsen blev hans Efterfølger. — Foruden at virke som Kapelmester var Paulli, som nys nævnt, Leder af *Cæciliaforeningen* (fra 1871—77), og desuden deltog han ofte i offentlige Kvartetforedrag (som Bratschist), stod i Spidsen for det kgl. Theaters Korpersonales Paaskekoncerter og var Medlem af den første Direktion for *Musikkonservatoriet.*

Paulli optraadte som Komponist med en Koncertouverture, Sange med Klaverledsagelse (meget yndet var: *O lad dem flagre som de vil*) og Violinetuder. Hans elskværdige og livlige Personlighed og langvarige Theatererfaring kom ham særlig til Gode i den Musik, som han komponerede for Bournonville til Balletterne *Napoli* (komp. med Gade og Edv. Helsted), *Konservatoriet, Kermessen i Brügge, Brudefærden i Hardanger* og *Blomsterfesten i Genzano* (komp. med Edv. Helsted), foruden Intermediet i *Maskeraden.*

Paulli, en utrættelig flittig og minutiøs grundig Musiker, var i mange Retninger en udmærket Kapelmester. Han holdt fast ved Gläsers Princip: at følge Indstuderingerne af Operaerne fra den første Begyndelse og i alle Enkeltheder, og han manglede hverken Smag eller Stilsans. Derimod skortede det ham paa Myndighed og paa kunstnerisk Personlighed og Bredde. Støttet af en Stab af gode, tildels ypperlige Sangkræfter kunde han ikke blot opføre saadanne Nyheder

som Gounods *Faust*, Thomas' *Mignon*, Delibes' *Kongen har sagt det*, Verdis *Trubaduren* og *Rigoletto* og Heises *Drot og Marsk*, men indføre Wagner paa vor Scene med *Lohengrin* (1870), der straks vandt stort Bifald, *Mestersangerne* (1872), der faldt efter faa Opførelser, og *Tannhäuser* (1875), der hurtig satte sig fast i det kjøbenhavnske Publikums Gunst. —

Som Theaterkomponist blev ogsaa Herman Severin Løvenskjold (1815—70) mest skattet af sin Samtid. Han var født i Norge men kom som Dreng til Kjøbenhavn, her fik han Krossing til Lærer og blev en af Kuhlaus meget faa Elever. 1836 havde han en lovende Debut med Musiken til Bournonvilles Ballet *Sylphiden*. Den livfulde, fantastiske og effektrige Musik behagede Publikum meget, medens Kritik og Fagmusikere ikke med Urette — men rigtignok lovlig pedantisk — hæftede sig ved de formelle Mangler, som Musiken led under paa Grund af Løvenskjolds ikke gennemførte Studier og Hang til Overfladiskhed. Løvenskjold havde selv Følelsen af det berettigede i disse Anker og drog til Tyskland for at gøre grundigere Studier. Det var for sent, forsaavidt som de „fine" Musikere i Kjøbenhavn og en Del af Kritiken allerede havde sat det Stempel paa Løvenskjold og hans Musik, som han aldrig mere fik omvurderet. I Wien var Seyfried hans Lærer og i Leipzig viste bl. a. Rob. Schumann hans Arbejder Opmærksomhed og Venlighed. Ogsaa Rusland og Italien besøgte han; Indtrykkene fra Syden gav han Form i Klaverstykkerne *Sogni d'Italia*, der aabenbarer baade hans gode og mindre heldige Komponistegenskaber.



Fig. 324. H. S. Løvenskjold.

Løvenskjolds sidste Arbejde for Theatret blev Syngestykket *Turandot* (1854), der ganske vist ikke gjorde ringeste Lykke, medens dog Ouverturen skal have hørt til Løvenskjolds betydeligere Frembringelser. Et af hans sidste Arbejder var den friske og yndefulde „idylliske" Koncertouverture *„Fra Skoven ved Furesøen"*[1]) (1863), der er skrevet i en dansk Tone og poetisk i sit Anlæg, men lider under Mangel paa Afveksling i Udarbejdelsen. Ogsaa Kammermusik skrev Løvenskjold (en Trio og en Klaverkvartet) foruden en Del Danse navnlig til Lumbyes Orkester i Tivoli. I sine senere Aar, da Løvenskjolds Helbred svækkedes, hans Kaar forringedes og hans Særhed og Hypokondri steg, lod han Arbejder fremkomme — undertiden under Pseudonymet Fridolin Carlsen —, der vidnede om ringe Selvkritik. Løvenskjold var en Musiker med en naturlig Melodirigdom og en frisk Fantasi; i hans Musikernaturel var der et vist flot og kavalermæssigt Sving, der kan minde om en anden Musikeradelsmand: Carl M. v. Weber; men hans Stil var lidet ren, og en vis overfladisk Salontone med Hang til det brillerende efter Tidens Smag satte snævre Grænser for hans Frembringelsers Levedygtighed. Længst vil hans Navn forblive knyttet til *„Sylfiden"* og *„Ved Skoven ved Furesøen"*.

Til en Koncertouverture er ogsaa Christian Julius Hansens Navn (1814—75) knyttet. Med en Ouverture i E-Dur konkurrerede Hansen, da Musik-

[1]) I Kulhusene ved Furesøen havde Løvenskjold henlevet sin Ungdom.

foreningen i 1840 udsatte sin Pris og Gade vandt denne med *Ossians*-Ouverturen og det flotte og klingende Musikstykke, nærmest i Kuhlausk Stil, opnaaede „hæderlig Omtale“ og spilledes i Musikforeningen (1842). C. J. Hansen virkede som Sanglærer og Organist og Klokker ved Garnisons Kirke. 1852 fik han Titlen kgl. Kammermusikus (Frederik d. 7de var hans gode Ven), og i humoristisk Omdannelse blev denne Titel til „Kammermusiken“ i Studentersangforeningen, hvor C. J. Hansen — en jovial, „elskværdig nonchalant“ Personlighed var meget afholdt baade som Dirigent (fra 1848) og som Komponist af talrige flerstemmige Sange. Hans bekendteste Korsang er nævnt: *Dejlige Øresund*, andre er *Lille Karen, Han gyngede paa Havet, Ullen dullen dof*. En ejendommelig humoristisk Ævne lagde han for Dagen i de Operetteparodier, som han skrev for Studenterforeningssalen (*Kong Rosmer, Vandmøllen i Apenninerne, La massacrata*), men den komiske Opera, som han længtes efter at skrive og for hvilken Genre han maaske besad særlige Ævner, kom han aldrig til at komponere.

Blandt dem, der bejlede til Musikforeningens Pris i 1840, var endvidere Carl Adolph Helsted (1818—1903); han var dengang Fløjtenist i det kgl. Kapel og tilligemed Broderen Edvard stod han Gade nær. Hans Ouverture nød gunstig Omtale af Dommerne og paa en længere Udenlandsrejse uddannede han sit Kompositionstalent; bl. a. opholdt han sig (før Gade) i Leipzig, hvor han fandt en interesseret Ven i Rob. Schumann. En Klaver- og en Strygekvartet, to Symfonier, af hvilke den ene, *Idyllisk Symfoni*, er skrevet under Indflydelse af Beethovens 6te Symfoni, en Del Sange og Koncertstykket *Liden Kirsten* syntes en lovende Indledning til en Kompositionsgærning, der imidlertid aldrig fulgte, idet Helsted nærmest af praktiske Grunde kastede sig over Sangstudier. Sin Tenorstemme havde han ladet uddanne af Garcia i Paris, hvem han paa sin Side var til god Nytte ved sin grundige Musikerdygtighed, og da Helsted vendte tilbage til Kjøbenhavn, var det for at begynde en Sanglærervirksomhed, der i Forbindelse med Tjæneste ved det kgl. Theater, hvor Helsted fra 1869—84 var Koncertmester (Dirigent af Syngestykker og Vaudeviller) og fra 1871 efter Rungs Død tillige Syngemester, optog al hans Tid og Kraft. Som Sanglærer gjorde han Henr. Rung Rangen stridig og uddannede mange af de Sangere og Sangerinder, der blev det kgl. Theaters bedste Kræfter, saaledes Fru Augusta Lütken (f. Skou), Fru Anna Levysohn, Steenberg og Nyrop. I en Aarrække var Carl Helsted Lærer (siden tillige Direktør) ved Musikkonservatoriet.

Hans Broder Eduard Mads Ebbe (Mazeppa) Helsted (1816—1900) var Violinist og i nogle Aar Koncertmester i det kgl. Kapel I denne Egenskab skrev han Musik til flere Balletter af Bournonville (*Toreadoren, Blomsterfesten i Genzano*, en Akt af *Napoli*), men trak sig tidlig tilbage fra Theatergærningen. Han var derefter en anset Klaverlærer (i en Aarrække ved Musikkonservatoriet), kendt for sin omhyggelige Grundighed, sin gennemtænkte Pædagogik og æstetiske Sans og Smag.

Noget fjærnet fra denne Kreds af Musikere stod den en Smule ældre Hans Matthison-Hansen (1807—90), Han var født i Flensborg og viste som Dreng baade Anlæg for Musik (særlig elskede han Orgelspil) og for Tegning. Det var forat uddannes paa Kunstakademiet, at han kom til Kjøbenhavn, og blev der Eckersbergs Elev. Imidlertid trivedes ogsaa Musikerlysten, den gamle Forkærlighed for Orglet blev afgørende, og efter tre Aars Studier kunde Weyse skaffe ham Domorganiststillingen i Roskilde, i hvilken Matthison-Hansen nu forblev til sin Død. Sit Ry som Orgelspiller vandt han, da han ved Frederik VI's

Bisættelse fantaserede gribende over Folkevisen *Dronning Dagmar ligger i Ribe syg*; og senere øgede han det yderligere ved Optræden paa Kunstrejser i Sverrig og Norge, Tyskland og England. Kærest var ham dog det gamle fortræffelige Orgel i Roskilde Domkirke, og hans jævnlige Orgelkoncerter og berømte fri Fantasier ikke mindre end hans lidt bisarre Kunstnerpersonlighed kastede Glans over den lille Provinsby og drog mange kjøbenhavnske Kunstnere og Kunstelskere dertil. — En stor Del af hans udgivne Kompositioner er skrevne for Orglet: Symfonier, Fantasier, Præludier og Postludier, Koncertstykker, Variationer osv.; andre er Oratorier, Kantater, Davids Salmer, Kirkearier og navnlig flere Salmemelodier. Matthison-Hansens trykte Værker, navnlig hans Orgelkompositioner, indeholder meget storstilet, fantasifuldt og adskillige Træk af hans ejendommelige Personlighed; men de synes ved Siden deraf ofte noget ufri og noget gammeldags i Form og Udtryksmaade. Betydeligere var sikkert hans fri Fantasier, i hvilke hans naive Begejstring, hans store tekniske Mesterskab frigjordes og ret udfoldedes alt som Orglet, hvilket endnu i hans høje Alder kunde fængsle ham i timevis, under Spillet inspirerede ham mere og mere. I disse Fantasier kunde der forefalde overraskende snurrige og barokke Ting, der var Udslag af hans Stræben efter at give en levende Fantasi frit Løb, men ikke altid passede i den kirkelige Stil. Matthison Hansen var i det Hele en Ven af en vis Frihed og Folkelighed indenfor Kirkemusiken.

To danskfødte Musikere — jævnaldrende med de nys nævnte, men iøvrigt uden aandeligt Slægtskab med dem — skal her endnu nævnes, skønt deres Virksomhed faldt udenfor Danmark: Siegfried Saloman (f. 1816 i Tønder, død 1899 i Stockholm) der fra Studier i Tyskland bl. a. nød Meyerbeers Gunst, i Fyrreaarene virkede han i Kjøbenhavn som Theorilærer og Komponist (Syngestykkerne *Tordenskjold i Dynekilen* og *Diamantkorset*). Med det sidste Stykke (1847) indførtes han paa flere tyske Scener. 1850 giftede han sig med en bekendt svensk Sangerinde Henriette Nissen, der fik Ansættelse som Operasangerinde i St. Petersborg. Hans senere Liv og Gærning (et Par tyske og nogle svenske Operaer) falder udenfor dansk Musikhistorie.

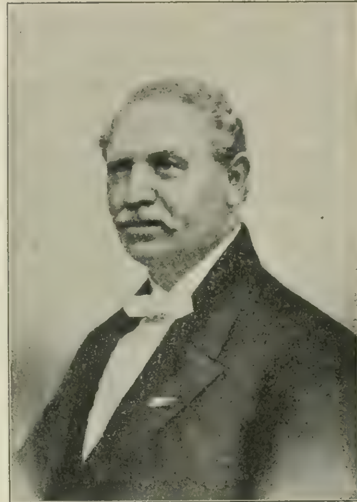
Endnu hurtigere forsvandt Otto Johan Anton Dütsch af dansk Musikliv. Han var født 1823 i Kjøbenhavn, og Elev i det Siboniske Konservatorium, men allerede 1844 kom han til St. Petersborg, hvor han fik Ansættelse ved det kejserlige Theater. Hans Navn nævnes i russisk Musikhistorie paa Grund af hans talentfulde Opera *Kroaterinden*, der opførtes 1860 i St. Petersborg. Dütsch døde 1863[1]).

— — —

Den danske Musikerverden besad imidlertid endnu en Musiker, samtidig med de fornævnte, hvis Navn var velkendt i Kredse, hvortil ingen eller kun ganske faa af de andre Navne var trængt hen, og som ogsaa overfor Udlandet — i hvert Fald overfor Sverrig og Tyskland — til en vis Grad repræsenterede Danmark. Vi tænker paa Dansekomponisten Hans Christian Lumbye, den første danske Musiker, der udelukkende (eller næsten udelukkende) og med afgjort Talent derfor kastede sig over Komposition af Dansemusik.

[1] I St. Petersborg virkede ogsaa andre fremtrædende danske Musikere, saaledes Julius Johansen, der døde som Konservatoriets Direktør og Brødrene Hillebrandt, kendte som Kvartetspillere.

H. C. Lumbye, et Kjøbenhavnerbarn med lidt svensk Blod i Aarerne (Moderen var fra Malmø), blev født d. 2. Maj 1810. Hans Fader var Vagtmester og med denne fulgte Drengen til Randers og til Odense. Tidlig havde han faaet Musikundervisning og hans Talent for at skrive Marscher og Smaasange havde givet sig til Kende. 1829 blev den unge Trompeter efter Ansøgning forsat til den kgl. Livgarde tilhest i Kbhvn., hvor han fuldførte sin Uddannelse og fortsatte sin begyndte Komposition af Dansemusik, der dog først ret fik Fart og Retning, efterat Lumbye (1839) havde lært et tysk Orkesters Foredrag af Lanners og Strauss' Danse at kende. Opildnet af disse Koncerter kastede han sig end ivrigere og mere bevidst over Dansemusiken, samlede sig et eget lille Orkester og gav Soiréer i Hotel d'Angleterre, hvor hans egne og de tyske Valsekomponisters Frembringelser stod paa Programmet. Disse Soiréer blev en yndet Adspredelse for Kjøbenhavnerne, det er dem, hvortil der sigtes i *Emilies Hjærtebanken* („Forleden min Tante til Lumbye tog mig hen"). Da saa Tivoli aabnedes 1843, fulgte det næsten af sig selv, at Lumbye kom i Spidsen for Koncertsalens Orkester — og fra nu af steg hans Popularitet i den Grad, at han for det brede Publikum blev den mest kendte og skattede Repræsentant for dansk Musikliv. Foruden at opføre sine egne Kompositioner — der i Tivoliaarene forøgedes fra Sæson til Sæson, en Tidlang endog ifølge Kontrakt fra Uge til Uge — og at spille Lanners, Straussernes og andre fremmede Dansekomponisters Frembringelser optoges Lumbye efterhaanden ogsaa af at fremføre de mere let tilgængelige Værker af Musikens Klassikere, og ved disse „finere" Koncertaftener, der fra 1848 fik deres faste Ugedag, opfyldte han noget af en Mission, ligesom hans velindspillede Orkester (som omtalt) kunde blive Stammen i det senere Gadeske (*Musikforeningen*). Til Tivoliaftenerne knyttede sig nogle af Lumbyes største Sukcesser saaledes den næsten verdensberømte *Champagne-Galop*, der første Gang spilledes 1845, og *Drömmebilleder*, der fremkom det følgende Aar. — Fra nu af var og blev Lumbye Kjøbenhavnernes Yndling og Ven, men han udviklede i Fyrreaarene yderligere sit Renomé som Dansekomponist til en Del af det øvrige Europa. Han gjorde Kunstrejser med sit Orkester til Paris, Wien, Berlin, St. Petersborg og Stockholm, og overalt fulgte Heldet ham; han anmeldtes med al Hæder af Berlioz, komplimenteredes af Meyerbeer og kaldtes af Kritiken „Nordens Strauss" eller „Strauss' Jævnbyrdige" — Betegnelser saa anerkendende som i de Dage nogen Dansekomponist kunde forlange dem.



325. Hans Christian Lumbye.

I Tivoli dirigerede Lumbye til 1872 — i de sidste Aar havde aandelig og legemlig Svækkelse, ikke mindst en voksende Tunghørighed, vanskeliggjort ham at fylde sin Plads, men han var i den Grad indlevet med den, at han kun nødig og næsten nødtvungen forlod den. H. C. Lumbye døde i Kbhvn. d. 20. Marts 1874.

— Hans Dansestykker løber op til over firehundrede. At fremhæve enkelte Danse blandt en saadan Vrimmel (i hvilken sikkert adskilligt skreves mere ifølge Forpligtelse end af Lyst) er vanskelig. Personlig Smag og øjeblikkelig Stemning vil gjøre Udslaget i Valget. Sikkert er det, at Lumbyes særlige Styrke var Galopper og Polkaer (den Gang en forholdsvis ny Dans), og forsaavidt danner hans Musik et Supplement til Straussernes Valsekompositioner. Endvidere skrev Lumbye nu og da nogen Theatermusik, saaledes den ilfulde Slutnings-Galop af *Napoli,* Sange til Smaastykker som *Berthas Klaver* og *Den sidste Nat* og endelig de for Børn bestemte *Lette Dandse med Text.*

Utvivlsomt skylder vi H. C. Lumbye den bedste danske Dansemusik. Hans uudtømmelige melodiske Opfindsomhed og Lethed vidner allerede om hans ualmindelige Talent, men hans værdifuldeste Polkaer og Galopper har ogsaa deres Særpræg, som meget vel kan betegnes som dansk: straalende godt Humør, munter Livsglæde, stort og elskværdigt Lune og overalt noget hjemligt og tilforladeligt. Over Lumbyes Danse som Helhed betragtet vil man vel nu fornemme en vis gammeldags borgerlig Tone — fra det „gamle Kongens Kjøbenhavn“. Paa den anden Side er de fri for senere Tiders plumpe og paatrængende Gadejargon; der er en vis Stil over de fleste af dem, man kan ogsaa deri læse en Stump Kulturhistorie og de bedste af dem, hvori Livsglæden faar det frieste og mest gnistrende Udslag, har kunnet svinge sig op over den Tid, der skabte dem, og vil længe blive et naturligt Udtryk for glade Mennesker.

Noget overraskende eller betydeligt i harmonisk eller orkestral Henseende byder Lumbyes Danse ikke paa. Som Musiker staar han ikke Maal med en Johan Strauss — han virkede jo ogsaa under forholdsvis smaa Forhold —, men han er i sin Genre ikke mindre typisk for det glade Kjøbenhavn, end Strauss var det for det *fesche* Wien.

Lumbyes Efterfølger i Tivoli blev — noget mod Folkestemningen men med Gades og Hartmanns Anbefaling — Balduin Dahl (1834—91), der var en flink Cornetblæser og en flittig Dansekomponist, hvem Heldet nu og da fulgte (*Amerikansk Tappenstreg*, *Kronprins Frederiks Marsch*). Dahl udvidede Programmet ved „Lørdags Koncerterne“ og tog Initiativet til fremmede Kunstneres Optræden i Tivoli (Dirigenter, Sangere, Virtuoser, Korforeninger). Ved Dahls Død kom atter en Lumbye i Spidsen for Tivoliorkestret: Georg Lumbye (f. 1843), der oprindelig uddannet med højere musikalske Maal for Øje (Elev af Pariser-Konservatoriet) ogsaa har skrevet en Del Danse, navnlig Polkaer. Hans Efterfølger blev Joachim Andersen (f. 1847), Virtuos paa Fløjte og Komponist for dette Instrument, som Dansekomponist lidet produktiv. Under ham fortsattes Traditionerne for Tivoli-Orkestret.

Andre danske Dansekomponister er A. F. Lincke[1]), Ramsøe[2]), Pöckel, C. C. Møller (mangeaarig Dirigent af Tivolis Harmoniorkester), Carl Lumbye (C. C. Møllers Efterfølger), Chr. Jensen, Olfert Jespersen m. fl.

— — —

Saa overmægtig var den Indsats, Gade og Hartmann havde gjort i dansk Musikliv, saa fremragende var disse Mænds rent musikalske Betydning og saa indflydelsesrig deres Lærergærning, at de uvilkaarlig maatte sætte Præg paa hele den Generation af Musikere, der traadte frem umiddelbart efter dem, og som saaat sige var udviklet under deres Øjne. Først et følgende Slægtled forsøgte mer eller mindre bevidst og energisk at hævde sig en vis Selvstændighed. Det nærmeste Slægtled stræbte næppe derefter, i den Grad beundrede de den Gade-Hartmannske ny og overvældende Kunst. Alligevel skilte Peter Heise sig ud fra sine Jævnaldrende som denne Generations mest ejendommelige og udprægede Kunstnerpersonlighed. Hvormeget Gade og Hartmann nu ogsaa har betydet for ham, blev Heise, der — modsat sine Samtidige — valgte sig en ganske særlig og mindre dyrket Genre, dog noget andet og mere end en Epigon.

Peter Arnold Heise fødtes i Kjøbenhavn d. 11. Februar 1830; han var Søn af en ministeriel Kontorchef, og han skulde selv gaa den studerende Vej. Han blev cand. phil., men opgav saa Studeringerne, idet Musikinteresse mere og mere ptog ham. A. P. Berggreen blev hans Kompositionslærer og øvede en ikke ringe Indflydelse paa den unge Mands Udvikling og Smagsretning; fra Berggreen drog Heise til Leipzig og blev her Hauptmanns Elev, medens Discipelforholdet til Berggreen blev ved at bestaa, hvad Heises Breve til den fordums Lærer vidner om. 1853 kom Heise tilbage til Kbhvn., og Gade var nu hans sidste Lærer, der fik et ikke ringe Herredømme over Heise. Denne manglede noget Ærgærrighed og Initiativ og til en vis Grad ogsaa Selvtillid; Gade, der satte stor Lid til sin Elev, opmuntrede ham idelig til Arbejde og fremmede meget hans Produktionslyst. En Del af sin Tid ofrede Heise paa Samlivet med Studenterne, af hvis Sangforening han nogle Aar var Meddirigent. Han følte sig tilpas mellem Studenterne og skænkede dem mange prægtige friske Kompositioner (Ruskantaten, Sangkvartetterne), men egentlig Fart satte dette Liv ikke i hans Kompositionsgærning. Det var imidlertid Forholdet til Studenterverdenen, der foranledigede Heises ældste Sange, til Tekster af Studenternes Digter, Hostrup: *Soldaterløjer* og *Tordenvejr (Gold er den Jord)*; andre af Heises ældre Sange udkom først adskillige Aar senere. Den første trykte Samling var *Fire Digte af Chr. Winther og Oehlenschläger* (1852). Flere Hæfter var fulgt efter og havde

[1]) Lincke (1819—74) var en dygtig Musiker og betydelig Violinist; han optraadte ogsaa i Udlandet med sine Dansekompositioner, skrev adskillig Theatermusik (for Casino) og efterlod sig værdifulde *Violinetuder* hvilke Edm. Singer udgav.

[2] Wilh. Ramsøe (1837—95) var bl a. i længere Tid ansat som Kapelmester ved Folketheatret i Kbhvn. og ved fremmede Theatre (St. Petersborg); foruden Danse har han navnlig skrevet Kvartetter for Blikblæseinstrumenter.

bredt Kendskabet til og Deltagelse for Heises Sange til videre Kredse end Studenternes — saaledes *Fire Folkeviser af Ploug, Kjærlighedssange af Chr. Winther, En Sangkreds* — men til større Arbejder vovede Heise sig under dette Kjøbenhavnske Ungdomsliv kun en enkelt Gang (Ouverturen til Hauchs ***Marsk Stig***).

Da Heise 1857 blev Organist og Musiklærer ved Sorø Akademi, bødes der ham i den klassiske lille Provinsby mere Lejlighed til Arbejde og Samling, og enkelte større og mere i Enkeltheder udarbejdede Arbejder dels udgaves, dels forberedtes i de Aar, Heise — der 1859 ægtede Vilhelmine Hage af den bekendte Købmandsslægt — tilbragte i Sorø, saaledes ***Efteraarsstormene*** for 4 Stemmer med Kor og Orkester, Lenaus ***Schilflieder***, Musik til ***En Nat mellem Fjeldene*** (Hostrup) og Syngestykket ***Paschaens Datter*** (der først kom frem 1869) og en Symfoni. Dog kunde de smaa og isolerede Forhold dernede ikke i Længden tilfredsstille ham, og da han ved sit Ægteskab var blevet økonomisk uafhængig, tog han 1865 atter Ophold i Kjøbenbavn, hvor han boede Resten af sit Liv, ene helligende sig til Komposition. Nogen offentlig Stilling beklædte Heise ikke (saa lidt som der blev ham synderlig offentlig Anerkendelse til Del), og kun Lystrejser særlig til Italien bragte ham fra Tid til anden bort fra Kbhvn. Efter Tilbagekomsten hertil tager hans Kompositionslyst yderligere Flugt, og han søger nu oftere til de større Former. Han skrev Ouverture og Mellemspil til Oehlenschlägers ***Palnatoke***, Balletten *Cort Adeler*, Musik til flere Dramaer som ***Kongsæmnerne, Fjældsøen*** (Munch), navnlig (1873) *Bertran de Born* (Recke), endvidere Koncertstykket *Tornerose, Volmerslaget* for Mandskor (til en Sangerfest 1868) og ***Foraar og Efteraar*** for 4 Sangstemmer med Klaverledsagelse. Men ved Siden heraf var Heises Frembringelser som Romancekomponist i frodig Vækst og kendelig Udvikling. Han, der hidtil, bortset fra ganske enkelte Værker som *Schilflieder*, havde holdt sig til dansk Poesi, vendte sig nu ogsaa til tysk og engelsk Digtning og til Tekster, der handlede om fjærne Steder og Forhold: Sange af Shakespeare, Sange af Claus Groth, Finske Sange, Sydlandske Sange, Digte fra Middelalderen, Digte fra det Engelske, men selvfølgelig var dansk Litteratur fremdeles mest repræsenteret som i *Verner og Malin* (Chr. Winther), ***Erotiske Digte*** af Emil Aaretrup, *Farlige Drømme* af Holger Drachmann. Samme Aar som dette sidste Sanghæfte udkom, var Heise paany optraadt som Operakomkonist, og med den store historiske Opera *Drot og Marsk*, der opførtes d. 25. Septbr. 1878, havde han et ganske andet Held end med ***Paschaens Datter***. Den nye Opera, hvortil Chr. Richardt, det stod Heise nær, havde skrevet Tekstbogen, vakt den største Opmærksomhed og betragtedes (med Rette) som et Gennembrud i Heises Produktion, der stærkt spændte Forventningen paa, hvad der vilde følge efter.



Fig. 326. Peter Arnold Heise.

Desværre, intet skulde følge — Heise døde ret uventet den 12. Septbr. 1879 under et Landophold i Taarbæk; af hans efterladte Arbejder blev Sanghæftet *Dyvekes Sange* (Holger Drachmann) udgivet. Siden samledes *Heises Romancer* i tre Bind.

Peter Heise er den danske Romancekomponist fremfor nogen. I endnu højere Grad end Tilfældet var det med Weyse, danner Romancen Midtpunktet i hans Kunstnergærning, og alt hvad der staar uden om dette Midtpunkt vil mere og mere miste Betydning og Interesse, ene Operaen *Drot og Marsk* undtagen. Ganske vist indeholder Romancesamlingen Stykker af Sangspil og Musik til Dramaerne, men disse Romancer er da ogsaa just det, der vil blive bevaret af *Paschaens Datter, Fjældsøen, Bertran de Born*, og hvad disse oprindelig for Scenen skrevne Arbejder ellers hedder.

Heise var selv klar over sit Kald som Sangkomponist; han debuterer med Sange og han slutter med Sange, det Hæfte — *Dyvekes Sange* — der bragte en Hilsen over Graven, og som hører til hans vægtigste, viser os, at Sangen optog hans Sind fuldtud, ogsaa efter Sceneheldet med *Drot og Marsk.*

Til sin Sangergærning medbragte Peter Heise et ægte æstetisk Sindelag. Han elskede Digningene og forstod og nød dem med sin gennemdannede Aand, ligesom han i det Hele vidste med fin Sans at nyde Livets skønne og gode Sider. Den Litteratur, der saaledes maatte staa hans Sind nærmest, var de samtidige Chr. Winthers og Vennen Chr. Richardts Digte. Heise blev Chr. Winthers Komponist som Schumann blev Heines. Hans Musik har Digtenes klare, smidige Form, deres bløde Tonefald, bølgende Stigen og Dalen, deres fine Sanselighed, danske jævne Hjærtelighed og inderlige Naturglæde, deres lette Munterhed og evigunge Studentersving. Maaske er der hos Chr. Winther mere personlig Myndighed og mere dulgt Pathos og Lidenskab end hos Heise, hos hvem disse Egenskaber næppe var de mest fremtrædende; men som Regel valgte han da heller ikke Tekster af sligt et Præg.

Heise stansede dog ikke ved Chr. Winther; han gennemsøgte i Litteraturen baade det forrige og hans eget Slægtleds Frembringelser, og han komponerede Musik til Oehlenschläger, Ingemann, Hauch, H. C. Andersen, Blicher, Ploug, Hertz, H. P. Holst, Björnstjerne Björnson, Henr. Ibsen og i sine sidste Aar Holger Drachmann. Mange af disse Digteres Vers er først blevet ret kendte og udbredte ved Heises Melodier ligesom Heines

og Eichendorffs Digte blev det ved Schuberts og Schumanns Musik. Men Heise vendte sig ogsaa til den tyske (Genoveva af Tieck og de prægtige *Schilflieder* af Lenau) og engelske Litteratur (en hel Række Shakespeareske Sange i Edv. Lembckes Oversættelse), og han gav sig i Kast med fremmede middelalderlige Folkedigte (i Thor Langes Bearbejdelse); her fandt han et nyt Felt, der laa ypperligt for hans Ævne, og paa hvilket han blev en Foregangsmand, til hvem de fleste senere Komponister herhjemme sluttede sig, med P. E. Lange-Müller i Spidsen. Gade og Hartmann, havde ganske vist efterlignet den danske Folkevisetone i deres Romancer, men Heise gik videre; han kunstnerisk genskabte en forskelligfarvet Folkevisetone for de vekslende Nationers Folkedigtninger: Den spotske franske Grandezza (i *Skønne Fru Beatrice*), den tyske Vemod (*Der gik tre favre Jomfruer smaa*) og Overfølsomhed (*Hun er saa skjær som den hvide Sne*), den russiske Melankoli og oprørske Fortvivlelse (*Igaaraftes peb min Vagtel*), den mollklingende skotske Ridderlighed (*Unge George Campbell*). For Heise lykkedes fuldt ud dette første Forsøg paa at give en særtegnet og nationalfarvet Folkevise i kunstnerisk Musik-Omdigtning.

Til denne Art Kompositioner kan ogsaa henregnes de *Sydlandske Sange* (Ingemann og Holst), hvor Farverne er stærkere og mere spillende end ellers hos Heise, og en solmoden Glød og Varme bryder igennem og giver Sangen et eget, ægte Præg. De er undfangne af en Nordbo, der ikke fornægter sit eget Væsen eller efterligner det fremmede, men som er betaget og optaget af Sydens Natur og Folkeviser. Sydlandet strømmer os virkelig i Møde fra disse Sange.

I næsten alle sine andre Romancer og Viser er Peter Heise intet andet end dansk. Mest blød og smilende, ung og frejdig, ikke meget reflekteret, men aaben og ærlig i sine Følelser, indtagende og yndefuld, jævn og uskabt; undertiden bevæget af stille Sværmeri eller af blidt Tungsind, sjælden henrevet af nogen stærk eller voldsom Lidenskab. Som Regel udsøgt og smagfuld i sit Udtryk, til Tider lidt overfladisk og altfor jævn og almindelig.

Foruden sit gode Kendskab til og kærlige Finsans for Litteraturen medbragte P. Heise til sin Komponistgærning fremtrædende Egenskaber, som bestemte ham særlig til Romancekomponist. Han besad en stor naturlig Melodirigdom; den strømmer gennem alle hans Sange, med forskellig Kraft og Fylde, ulige Duft og Varme

ganske vist, men næsten aldrig stiller den af, næsten aldrig maa Heise nøjes med tørre skabelonmæssige Melodier.

Han forstod at opløse et Digt i denne sin Melodirigdom; han neddykkede Digtet deri i dets Helhed, og naar han drager det op, har det faaet et Plus af Udtryksfuldhed og Liv. Han dvæler derimod mindre ved Enkelthederne; det er ikke hans Sag at hæfte sig ved de enkelte Ord og understrege dem i Musiken — dertil synger

Fig. 327. Heises Nodeskrift.

han altfor naturligt sin Melodi. Paa den anden Side hører han langtfra til de Musikere, der lader haant om Digtets Ord og kun bruger dem som Paaskud til at synge en skøn Melodi. Der er den fuldstændige Harmoni mellem Digterordene og Heises Melodier; „han gav noget mere end Digteren, men ikke noget andet“. Derfor nøjes han kun i enkelte uoplagte Øjeblikke med en flad og almindelig Melodi, derfor helliger han Tekstens Deklamation en fortrinlig Opmærksomhed og derfor stiger hans Melodis Prægnans, Udtryksfuldhed og Skønhed som Regel med Digtets rigere Indhold og Stemningsfuldhed. Kun sjælden ofrer han Hensynet til Digtets Ord for sin brede svulmende Melodi, saaledes som i den forøvrig skønne

Sang *Højt over Skovens Top* (Chr. Winther) Optakten og det melodiske Fald ved Ordene: der gaar en Stjerne op afgiver Eksempel paa.

Ogsaa i Klaverledsagelsen til Sangene er Heise velgørende naturlig og ægte musikalsk. De pranger ikke med sære overraskende Harmonier, med indviklede Rytmer, med filtrede Kombinationer eller glimrende Passageværk — alt saadant, der for let dækker, hvad der er Romancens Kærne: Melodien. Hans Akkompagnementer er ganske vist fyldigere, rigere og mere klavermæssige end hos nogen tidligere dansk Romancekomponist; de vil noget mere end Akkompagnementerne hos Weyse, hvor Klaveret nærmest kun støttede Sangen, de forøger og uddyber Stemningen; foruden at støtte Sangmelodien sætter de den i en fuldere og rigere Belysning.

Paa dette Punkt er der forøvrig — ligesom ogsaa til dels i melodisk Henseende — en kendelig Udvikling at paapege fra de ældste Romancer (*Dyvekes Sang* af Hauch, *Aladdins Vuggevise*, de fire Plougske *Folkeviser* og Chr. Wintherske *Kærlighedssange*), hvor Klaverledsagelsen endnu er væsentlig understøttende og ikke meget forskellig fra den Weyseske, over de Lenauske *Schilflieder*, hvor Akkompagnementet maler Stemningsbilledet gennem en af Melodien afhængig Figur (særlig *Trübe wird* og *Auf dem Teich*), til de senere Sangcykler som *Sydlandske Sange*, *Digte fra Middelalderen, Aarestrupske Digte* og *Dyvekes Sange.* Her er Akkompagnementerne ret langt fjærnede fra Forgængernes Stil, kunstfuldt og harmonisk fyldigt udarbejdede som de er det, i Virkeligheden af en moderne Type. Undertiden gaar Klaverledsagelsen helt sin egen Vej, som naar den i *Aften paa Loggiaen* lader Stjærnerne flimre paa den dunkle Nathimmel, eller i den prægtige *Der staar et Bryllup i Frankrig* spiller op til den stolte Bryllupsdans. Men aldrig vanskeliggør den dog Opfattelsen af, hvad der for Heise var og blev Hovedsagen, Sangmelodien.

Med ret æstetisk Sans havde Heise altid ladet det lyriske været overvejende, ja eneraadende i sine Romancer, for det episke (Balladen) gik han i Reglen af Vejen, og han undgik Fristelsen til at omforme Romancen til dramatiske Scener. Hellerikke hans anden Musik, — maaske ene med Undtagelse af *Efteraarsstormene*, viser dramatiske Træk — saalidt som hans Sangspil *Paschaens Datter*, i hvilket man maaske kunde finde Spor af italiensk Paavirkning. Det var da et overraskende Indtryk, Operaen *Drot og Marsk* fremkaldte.

Dette Arbejde viste ikke blot scenisk Blik og dramatisk Liv og Kraft, men det viste, at Heise var ret langt inde paa den Vej hen mod et Sang*drama*, som ingen dansk Musiker før ham havde betraadt. Rent musikalsk danner vel den Hartmannske Folkevisetone (som i *Liden Kirsten*) Grundlaget, ispængt med Heiseske Romancer og med Virkninger fra den store „historiske“ Opera (Meyerbeer). Men øjensynlig har de moderne Wagnerske Idéer, mer eller mindre bevidst, været raadende hos Heise, da han skrev *Drot og Marsk.* Formen er en lignende som i *Lohengrin*; de gammeldags afdelte Numre er undgaaede, et strømmende Liv uden dybe Indsnit gaar gennem Værket; Recitativerne er afløst af en bevæget Talesang og de lyriske Steder hæver sig kun undtagelsesvis frem som selvstændige Numre. Den dramatiske Idé skulde beherske Værket, derfor valgte Heise en Digter til at skrive det — ikke en almindelig Librettist —, derfor ønskede han en af Hovedrollerne overladt til en fremragende Skuespiller (Emil Poulsen), ikke til en Opera-Sanger. Trods denne sin Nyhed, trods Stoffets Tunghed og Mørkhed vandt *Drot og Marsk* ganske sit Publikum, og har, som bekendt, sidenhen holdt det fast. *Drot og Marsk* tyder paa, ja næsten beviser, at Peter Heise vilde være blevet den nationale dramatiske Komponist, som vor Musik forgæves har ventet paa efter hans Død.

— —

Mere under direkte Indflydelse af Mestrene Gade og Hartmann end Heise stod, som fremhævet, de fleste andre Musikere af hans Kuld. To af disse Kunstnere var beslægtede og besvogrede med deres store Forgængere og fortsætter deres Stil: Emil Hartmann og August Winding.

Wilhelm Emilius Zinn Hartmann, som hans fulde Navn lød, var født 21. Febr. 1836; han undervistes af sin Fader J. P. E. Hartmann, af Ravnkilde og af Rée. Allerede 1858 fik han en Passionssalme opført, 1859 Musiken til *Fjældstuen* (paa det kgl. Theater), og efter den Tid udfoldede han en meget righoldig Komponistvirksomhed, dels for Theatret (Musik til *En Nat mellem Fjældene* af Hostrup, Operaen *Elverpigen* og Syngestykket *Korsikaneren*) dels og navnlig for Koncertsalen: Ouverture til Ibsens *Hærmændene paa Helgeland*, fire Symfonier, symfoniske Digtninge, Suiter, *Skandinavisk Folkemusik* og *Nordiske Folkedanse*, desuden Koncerter for Violin, Violoncel og Klaver, adskillig Kammermusik, Korstykker og Sange. Et af hans sidste større Arbejder var Operaen *Ragnhild* (1896). Emil Hartmann blev (i 1871) Organist ved Slotskirken. En Nervesvækkelse angreb ham forholdsvis tidlig, men hindrede ham ikke i at komponere eller i at foretage de hyppige Kunstrejser til Tyskland, ved hvilke han optraadte som Dirigent og navnlig fremførte sine egne Instrumentalværker, der en Tid lang vandt Folkeyndest dernede. Da Gade døde, overtog Emil Hartmann Ledelsen af *Musikforeningen*, men hans Helbred var allerede da saa svækket, at han snart maatte opgive en Virksomhed, der næppe heller egnede sig for hans Natur. Han

døde d. 18. Juli 1898. — Gennem al Hartmanns Musik gaar en nordisk Tone, og forsaavidt er den nærbeslægtet med hans Faders Kunst, men forøvrig staar han Gade nærmere, hvis Lethed i at udtrykke sig i de store instrumentale Former, han tilegnede sig. Mest selvstændigt Værd har enkelte af Emil Hartmanns Sange, Ouverturen *Hærmændene* (i Tyskland kendt og jævnlig opført som *Eine nordische Herrfahrt*) og navnlig de fortræffelige orkestrale Bearbejdelser af nordisk Folkemusik, særlig Folkedansene.



Fig. 328. Emil Hartmann (efter en Blyantstegning af Anna Munch).

August Henrik Winding, en Præstesøn fra Lolland, født 24. Marts 1835. Gade blev tidlig hans Lærer og ofrede ham megen Interesse. Winding lagde sig særlig efter Klaverspil, hvori han undervistes af Reinecke og Anton Rée, og allerede 1851 debuterede han som Koncertspiller i *Musikforeningen*, der i Aarenes Løb ofte nød godt af hans Spil, der blev yderligere uddannet af Dreyschock (i Prag), og som navnlig ved den fortræffelige sobre Teknik, gennemsigtige Klarhed og ægte Musikpræg udmærket fortolkede den klassiske Klaver- og Kammermusik (som Windings bedste Ydelse ansaas almindelig Beethovens *G-Dur* Koncert). I en Aarrække hindrede imidlertid en Nervesvækkelse Winding i at optræde som Koncertspiller og i at røgte sin Gærning som Klaverlærer ved Musikkonservatoriet. I Firsaarene begyndte han dog atter at spille offentlig, og hans udmærkede Musikeregenskaber hævdede sig fremdeles, uagtet Synet paa og Arten af Klaverspil nu ved Neuperts Optræden og Lærervirksomhed og ved store udenlandske Kunstneres Besøg var bleven noget forandret. Windings Kompositioner, af hvilke de fleste skreves for hans eget Instrument (Koncert, Koncert-Allegro, *Rejsebilleder*, *Landlige Scener*, *Præludier i alle Tonarter*, *Idyller og Legender*, Studier o. s. fr.) har Værdi ikke blot ved den fortræffelige Klaversats, men ogsaa ved en fin Musikersmag og en vis stilfærdig Inderlighed. I disse og og andre Værker (en Symfoni, en nordisk Sørgespil Ouverture, en Violinkoncert, Kammermusik, en Akt af Ballet *Fjeldstuen* m. m.) er den nordiske Tone fremtrædende og Paavirkning navnlig fra Gade kendelig. Winding, der havde ægtet en Datter af J. P. E. Hartmann, døde d. 16. Juni 1899.

Emil Hartmann og Winding er de mest umiddelbare Fortsættere af den Gade—Hartmannske Stil og vel ogsaa de mest udprægede Repræsentanter for denne Skole. Men til denne maa ogsaa henregnes Niels Ravnkilde (1823—90), der (bl. a. i Leipzig) var uddannet til Klaverspiller og tilbragte sin længste Tid som Klaverlærer i Rom; hans ikke ret store Kompositionstalent gav sig Udslag

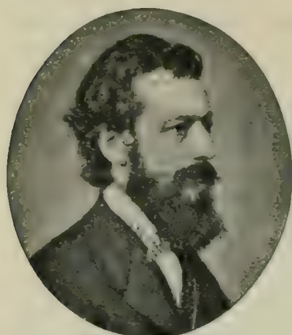
i nogen Orkestermusik og navnlig i Klaverstykker og Sange. — Joseph Glæser (1835—91), Søn af Fr. Glæser, var mest Romancekomponist; hans friske, melodiøse Sange i jævn dansk Tone og med et populært Tilsnit vandt betydelig Udbredelse (bekendt: *Høje Nord*, *Droslen slog*) — men synderlig vidt udviklede han ikke sine Ævner; et større Arbejde er Musik til Balletten *Fjærnt fra Danmark*. Glæser var Organist ved Frederiksborg Slotskirke. — Jørgen Malling (1836—1905) skrev smukke Sange i folkelig Tone, men ved Siden deraf et Par Operaer og større Korværker som *Tonernes Sejr* og navnlig *Kyvala* (et ossiansk Sujet); hans mangeaarige Ophold i Udlandet — i Sverrig, Wien og München — bragte ham noget udenfor dansk Musikliv. Han var i sine unge Dage en ivrig Forkæmper for den saakaldte *Chevéske* Metode. —


Fig. 329. Aug. Winding.

Til dette Slægtled hører fremdeles nogle endnu levende Musikere: Christian Barnekow (f. 1837), der har skrevet Kammermusikværker, og ved Siden deraf navnlig Sange; saaledes talrige, vidt udbredte folkelige Sange (*Sange fra Nordens Sagnhistorie*, *Fædrelandshistoriske Sange*), ligesom han har ydet et betydeligt Bidrag til Kirkesangen (mange Grundtvigske Salmer) og udgivet Melodier til Tillæget til Salmebogen (1878). — Endvidere Gotfred Matthison-Hansen (f. 1832 i Roskilde) en vidtbekendt Orgelvirtuos og Lærer for talrige danske Orgelspillere. Han har komponeret en lang Række Orgel- og Klaverværker, Trio for Piano, Violin og Cello, Cellosonate, aandelige Sange m. m. Gotfred Matthison-Hansen, der er Lærer og Meddirektør ved Musikkonservatoriet, og som i tidligere Tid hyppig optraadte som Virtuos i Tyskland, har siden 1881 været Organist ved Trinitatis Kirke, hvor han i en Aarrække har afholdt højt fortjænstfulde Orgelforedrag[1]. — Emil Horneman (f. 1840, Søn af *Landsoldatens* Komponist) var Elev af Konservatoriet i Leipzig (med Moscheles, Hauptmann, Richter som Lærere), debuterede 1866 med *Ouverturen til Aladdin*, skrev senere *Ouverture héroique*, en lang Række Sange for en og flere Stemmer, Musik til adskillige Theaterstykker, nogle Korværker (*Lyriske*

[1] Hans Broder Waage M.-Hansen (f. 1841) blev Faderens Efterfølger som Domorganist i Roskilde; han har komponeret en Trio, Orgel- og Klaverstykker.

Stemninger) og fuldførte endelig Operaen *Aladdin* (første Gang opført 1888). Horneman lever i Kbhvn. som Leder af en stor Musikskole. — Asger Hamerik (egentl. Hammerich, f. 1843 i Kbhvn.) var Elev af G. Matthison-Hansen, siden (i Berlin) af H. v. Bülow. 1864 rejste Hamerik til Paris, hvor han opsøgte Berlioz, til hvem han kom til at staa i et beundrende Elev- og snart ogsaa Venskabsforhold[1]. 1871 kaldtes Hamerik til Direktør for *Peabody Institut* i Baltimore og til Leder af dets Koncerter. I denne Egenskab virkede han meget for Udbredelsen af Kendskab til dansk Musik i Amerika. Sin Stilling opgav Hamerik frivillig og har i de senere Aar levet i sin Fødeby. Hamerik har skrevet adskillige Værker i stor Stil: en Fredshymne for Kor og Orkester, Musikdramaer *Tovelille, La vendetta* (opf. i Milano 1870), *Hjalmar og Ingeborg* og „Komedien" *Den Rejsende* — til de fleste af dem forfattede han selv Teksten — endvidere Symfonier — *tragique* og *poétique* — nordiske Suiter og *Jødisk Trilogi* for Orkester, *Christelig Trilogi* for Soli, Kor og Orkester, *Opera uden Ord*, foruden mindre Korværker, Kammermusik m. m.


Fig. 330. Niels Ravnkilde.

De to sidstnævnte Musikere adskille sig fra deres Slægtled[2] derved, at den Gade-Hartmannske Indflydelse er mindre fremtrædende i deres Frembringelser. G. Matthison-Hansen og A. Hamerik har hyldet en mere kosmopolitisk Retning, paa forskellig Vis paavirket fra Berlioz, Liszt og Wagner.

Disse Musikere danner da paa en Maade Overgangen til de næste Slægtled, i hvilke en vis Frigørelse fra de to store Mestres Indflydelse efterhaanden bliver mere og mere kendelig, om end det særlig danske Følelsessæt og den danske Udtryksmaade kun sjældnere helt fornægter sig i deres Frembringelser.

[1] Jfr. *Det ny Aarhundrede*. Janr. 1904.

[2] Til samme Slægtled hører endnu adskillige, afdøde, Musikere, hvis Betydning og Gærning har været ringere eller ganske tidsbunden. Ogsaa blandt disse kan nævnes Folk, der ikke stod i saa direkte Forbindelse med den Gade-Hartmannske Skole, saaledes Erik Siboni (1828—92), Søn af Giuseppe Siboni og P. Heises Efterfølger ved Sorø Akademi; han har komponeret en Opera (*Carl II.s Flugt*), Stabat Mater, Othello-Ouverturen, Klaverkoncert m. m., og Th. Bernhard Sick (1827—93) Kaptejn i Artilleriet og samtidig en begavet og frugtbar Komponist af Kammermusik. En Musiker som Viggo Kalhauge (1840—1905) havde paa den anden Side sin specielle Interesse som Organist og Komponist for den Vartovske Menighed, ligesom Domorganist i Viborg Herman Amberg, Komponist af Orgelpræludier og Adam Krygell (f. 1835, Komponist af instrumental Koncertmusik og af Orgelværker, saaledes 24 Fugaer i alle Tonearter — kaldet *Moll og Dur*) begge har Interesse ved deres kirkelige Gærning.

Dog disse (for den langt overvejende Dels Vedkommende, endnu levende) Musikere staar næsten alle midt i deres Virksomhed, og denne henfalder under Samtidens, under Kritikens, ikke under Historiens Dom.

Derfor skal kun fremhæves nogle af de Navne, der almindelig anses som de mere betydelige — saa vidt det kan ske her, hvor Resultaterne ikke har fæstnet sig, men alt endnu er Liv og Bevægelse.



Fig. 331. P. E. Lange-Müller.

Uden at foregribe Historiens Dom tør det vel siges, at P. E. Lange-Müller er den af disse Kunstnere, der indtager den mest fremskudte Plads. Han, der er født 1850 paa Frederiksberg, uddannedes — oprindelig bestemt for Universitetsstudier — af G. Matthison-Hansen og i Musikkonservatoriet, debuterede som Komponist med *Sange af Sulamith og Salomon* (1874) og udfoldede snart — trods et svageligt Helbred — en livlig Kompositionsvirksomhed, medens han ingensinde indtog nogen officiel Stilling i vor Musikverden. 1878 opførte det kgl. Theater Operaen *Tove*, senere *I Mester Sebalds Have*, *Spanske Studenter* (1883), *Fru Jeanna* (1891) og *Vikingeblod* (1900), desuden Musik til Kaalunds *Fulvia*, Drachmanns *Der var engang* og *Ved Bosporus*; af Koncertmusik skal nævnes Suiten *I Alhambra*. Symfonien *Efteraar*, *Weyerburg* (Tyroler-Idyller for Orkester), Suiten *Meraner-Reigen* (for firhændigt Klaver), en Violinkoncert, en Klavertrio, tre Psalmer for Kor og Orkester m. m., hvortil kommer de nævnte talrige Sange, nogle Korværker og adskillige Festkantater (særlig til Industriudstillingens Aabningsfest 1888); paa dette sidste Omraade har Lange-Müller en særlig Ævne, der betegner ham som J. P. E. Hartmanns Arvtager.

Til Lange-Müllers Jævnaldrende hører: Otto Vald. Malling (Broder til den fornævnte Jørgen Malling, f. 1848 i Kbhvn.), der har studeret i Kbhvns. Musikkonservatorium, var Dirigent i *Koncertforeningen*, i en Aarrække Leder af *Studentersangforeningen*, og 1885 blev Lærer ved Musikkonservatoriet (og nu er dets Direktør). Mallings Kompositionsvirksomhed omfatter alle Musikgenrer — bortset fra Dramaet —: Symfoni, Orkestermusik, Klaverkoncert, Koncertfantasi for Violin, større Korværker og Kantater, Oktet, Kvintet, Kvartet og anden Kammermusik, Sange for en og flere Stemmer, med og uden Orkester, derunder Salmer og aandelige Sange, og ikke mindst en Række Præludier og „Stemningsbilleder“ for Orgel (*Christus*, *Jomfru Maria* og *Paulus*). Han har endvidere udgivet en *Instrumentationslære*. — Victor E. Bendix, født (1851) i Kbhvn., Elev af Konservatoriet, uddannede sig som Klaverspiller, men er i de senere Aar sjældnere optraadt i denne Egenskab. Bendix har gennemgaaende foretrukket de større Instrumentalformer (tre Symfonier, Nr. I betitlet *Fjældstigning* [1882], Nr. II *Sommerklange fra Sydrusland* — Klaverkoncert, Kammermusik); men han har tillige skrevet Klaverstykker (for to og fire Hænder) og en Del

Sange.[1]. — Leopold Rosenfeld, født i Kbhvn. (1850), hvor han lever som Sanglærer, har udfoldet en livlig Produktion af Sange — mest Romancer og Sange for en Stemme med danske, norske og tyske Tekster — desuden Duetter

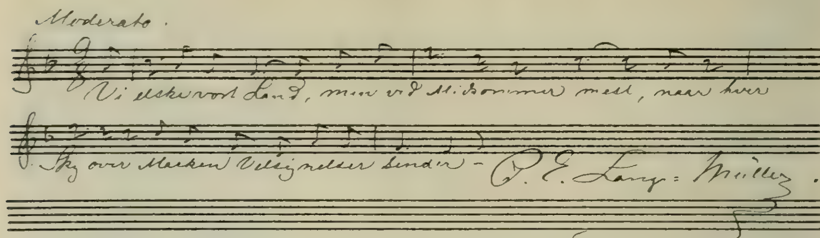


Fig. 332. P. E. Lange-Müllers Nodeskrift (meddelt til nærværende Værk).

og nogle Korværker, af hvilke det største er *Henrik og Else* (Chr. Winthers Træsnit), der opførtes 1885 i *Koncertforeningen*. Rosenfeld har af instrumentale Værker kun offentliggjort en Violinromance og nogle Hæfter Klaverstykker. — Ludvig Schytte (f. 1848 i Aarhus) har ogsaa nærmest dyrket en enkelt Genre, nemlig Klavermusiken. Han er Elev af Neupert og har en Tidlang studeret hos Liszt i Weimar; siden Firsaarene har Schytte levet i Udlandet. Hans Klaver-Kompositioner er talrige: en Koncert, en Sonate, Fantasistykker, Naturstemninger (bl. hvilke særlig *Henover Steppen* er vidt kendt), *Musikalsk Billedbog*, *Promenades musicales*, *Pantomimes* osv., desuden en Del firhændige Stykker, en Række Etuder (deraf *Etudes de concert*), andre instruktive Klaverværker samt en Børneklaverskole, nogle Sange og den dramatiske Sangscene *Hero* Det kgl. Theater 1898). — Frederik Rung (f. 1854, Søn af foran omtalte Henrik Rung) overtog som nævnt allerede 1877 Ledelsen af *Cæciliaforeningen*, og har desuden siden 1884 været „anden Kapelmester“ ved det kgl. Theater. Han har skrevet en Del Theatermusik til Skuespil (*Faraos Ring*, *Tusind og en Nat*) og Ballet (*Aditi*) og et Par komiske Operaer (*Det hemmelige Selskab* og *Den trekantede Hat*), ved Siden deraf Koncert-Sangmusik (Arier med Orkester, Korværker etc.) samt endelig en Symfoni og en Suite, en Nonet (Serenade), forskellig Kammermusik og en Del Sange og Klavermusik. — Julius Bechgaard (f. 1843 i Kbhvn.) har udgivet Sangkompositioner (større Sangkredse, enkelt- og flerstemmige Sange) samt faaet Musiken til *Strandby Folk* og Operaen *Frode* (1893) opført paa det kgl. Theater. — Johan Bartholdy (1853—1904) har navnlig skrevet mindre Vokalværker, men ved Siden deraf Operaerne *Loreley* og *Dyveke* (begge opført paa det kgl. Theater). — Axel Grandjean (f. 1847), der er Korrepetitør ved det kgl. Theater, har paa dette Theater faaet opført Operaerne *De to Armringe*, *Colomba*, *I Møllen*, *Oluf*, *Helgensværdet* (Operaballet), samt nogen Balletmusik. Desuden har han navnlig skrevet en Del Sange og større Sangværker til Koncertbrug. —

Af det næste Musikerslægtled, Mænd, der fødtes omkring 1860, skal som de mest fremskudte Navne fremhæves: Carl Nielsen (f. 1865 i Nørre Lyndelse paa Fyen, oplært som Militærmusiker i Odense, senere Elev af Kbhvns Musikkonservatorium), der har skrevet to Symfonier, Korstykkerne *Hymnus amoris* og *Søvnen*, en Del Kammermusik, Sange og mindre Instrumentalstykker og faaet

[1] To af B.s Brødre har gjort sig bekendt som udøvende Musikere: Otto (f. 1845) som Oboblæser. Fritz (f. 1847) som Violoncellist.

Operaen *Saul og David* opført paa det kgl. Theater. — August Enna (f. 1860 i Nakskov), uddannet væsentlig gennem Selvstudium, blev først bekendt, da hans Opera *Heksen* opførtes 1892. Siden har han bragt Operaerne *Kleopatra*, *Aucassin og Nicolete* og *Lamia* frem paa det kgl. Theater, hvor ogsaa mindre dramatiske Arbejder er opført: *Den lille Pige med Svovlstikkerne* og *Prinsessen paa Ærten*. Enna har endvidere komponeret nogen Balletmusik, en Violinkoncert, Klaverstykker og Sange. — Fini Henriques (f. 1867 paa Frederiksberg, uddannet som Violinist hos Tofte og senere under Joseph Joachim; i Musiktheori hos Joh. Svendsen), var i nogle Aar Medlem af det kgl. Kapel men opgav denne Stilling, medens han jævnlig optræder som Koncert-Violinspiller. Hans hidtidige Værker er særlig en Symfoni, en Violinsonate og anden Kammermusik, Musik til Drachmanns *Völund Smed*, Klaverstykker og andre mindre Instrumentalværker og nogle Hæfter Sange. — Gustav Helsted (f. 1857 i Kjøbenhavn, Søn af foran nævnte Carl Helsted, som Orgelspiller Elev af G. Matthison-Hansen, og siden 1892 Organist ved Jesuskirken. Af hans Kompositioner er kun trykt Klavertrio i e-moll, Violinsonate Nr. 2, Violinromance, foruden Klaverstykker og nogle Hæfter Sange; opførte er endvidere to Symfonier, en Orkestersuite, adskillig Kammermusik (deriblandt en *Decet*) og Korværket *Gurresange* (J. P. Jacobsen). — Louis Chr. Glass (f. 1864) uddannede sig som Cello- og Klaverspiller bl. a. i Bruxelles og optræder fra Tid til anden i den sidste Egenskab. Hans Kompositioner er mest instrumentale: Symfonier, Orkestersuite, Kammermusik, en Del Klaverværker, tildels af instruktiv Karakter, og Sange. Glass er Leder af en Musikskole paa Frederiksberg. — Alfred Tofft (f. 1865) forlod Handelsvejen for at vælge Musiken og har virket som Orgelspiller og som Lærer. Det kgl. Theater opførte 1898 hans Opera *Vifandaka*, hans andre Kompositioner er særlig talrige Klaverstykker og Sange.

Blandt de senest fremtraadte Komponister har navnlig Axel Schiøler, Hakon Børresen og Ludolf Nielsen gjort sig gældende ved størrre Instrumentalværker (Symfonier, Symfoniske Digtninge, Kammermusik).

Allerede denne Oversigt over de nulevende skabende Musikere og deres Virksomhed — en Oversigt, der ikke gør Krav paa og efter Sagens Natur ikke kan være udtømmende[1] — vil give det Indtryk, at der i nutidigt dansk Musikliv er Liv og Bevægelse, Rigdom paa Kræfter og Trang til at udfolde Ævnerne paa mange Maader og over mange Felter. Svagest er dansk Musik paa det dramatiske Omraade. Kun to Komponister — af saare forskellig Type — kan i egentlig Forstand kaldes Operakomponister, Lange-Müller og Enna. Mindre mærkeligt er det, at Kirkemusiken er saa beskeden repræsenteret, eller at den lyriske Sangmusik viser sig at være et Felt, som danske

[1] Blandt Kammermusikkomponister kunde saaledes nævnes Rob. Hansen (f. 1860, lever som Violoncellist i Opera Kapellet og *Gewandhaus* i Leipzig), Axel Gade (f. 1860, Søn af Niels W. Gade), Holger Hamann og Georg Høeberg, af Klaverkomponister Siegfred Langgaard, Alb. Orth, Birkedal-Barfod, Wiel-Lange og Th. Otterstrøm.

Komponister med særlig Iver og Held dyrker[1]. Lyriken ligger det danske Naturel nær, ogsaa Litteraturen strømmer jo over af Lyrik, selv om den sjældnere skrives paa Vers. Paa det større Korværks (Kantatens) Felt har dansk Musik stadig, efter Gades og Hartmanns Mønster, ydet et forholdsvis rigeligt Bidrag, og de yngre og unge Komponisters Arbejde viser, at Trangen til at udtrykke sig i de store symfoniske Former ingenlunde er i Aftagende, snarere det modsatte.



Edv. Grieg. C. F. E. Hornemann. Hornbeck[2].

Fig. 333. Musikerbillede fra ca. 1860.

I al den Musik, som disse Komponister med kendelig Skabertrang og -lyst frembringer, vil man nu lettelig kunne paavise Indvirkninger fra den store Musikverden; det er ikke mere alene tysk Indflydelse, der gør sig gældende, omend Paavirkning fra Rich. Wagner, Johannes Brahms, og i ringere Grad fra Fr. Liszt og Anton Bruckner er fremtrædende nok, men ogsaa fra norsk Tonekunst (Grieg og maaske endnu mere Joh. Svendsen), fra fransk (César Franck), italiensk og russisk Musik, ligesom ogsaa den i moderne fremmed Musik — særlig den tyske — fremtrædende arkaiserende Tendens har sat Spor herhjemme. Al denne forskelligartede Indflydelse er

[1] Som Sangkomponister, der ikke er omtalt i det forrige, fortjæner at nævnes: Jul. Steenberg (f. 1830, forhen Operasanger), Jakob Fabricius (f. 1840), S. A. E. Hagen (f. 1842), Sophus Andersen og Arnold Nielsen, og i en folkeligere Stil Frits Andersen (f. 1829) og S. Miskow (f. 1857) m. fl.

[2] Hornbeck, f. 1840, er nu Kantor ved Trinitatis Kirke, i sin Ungdom udgav han flere Hæfter Sange.

ogsaa paa sin Vis Udtryk for Livskraften i dansk Musik, og den er ganske naturlig for en Nation, der i Tal er liden, men som staar i en aandelig Forbindelse med fremmede Nationer, der er i øjensynlig Tiltagende. Den naive og umiddelbare, romantisk-nationale Tone er dermed mere traadt i Baggrunden. Det kunde ikke være andet, og det forundrer ikke, naar man ser sig om i samtidig europæisk Produktion og sammenligner f. Eks. Kjerulf og Grieg med Sinding, Glinka med Glazunoff osv. Men en vis dansk Tone, der dels bringer Bud fra det særlig danske Naturel og den danske Natur, dels minder om den „danske“ Musiks Førstemænd, Gade og Hartmann, vil næppe nogensinde forsvinde fra vore Musikeres Frembringelser, og det er værd at lægge Mærke til, at den ikke er mindst kendelig hos de betydeligste blandt dem. Det tør vel ogsaa siges, at det Musikfond, som rummes i den danske Folkevise (navnlig saaledes som man nu opfatter den) endnu længe kan taale, ja tiltrænge moderne Kunstneres Bearbejdelse. — Om nogen egentlig „dansk Skole“ kan man maaske ikke mere tale, men det her fremhævede forklarer, at danske Kompositioner i Udlandet — særlig i Tyskland, hvorhen adskillige af disse nyere Værker er naaet — omtales snart som meget nærbeslægtet Kunst, snart som Frembringelser af en egen fremmedartet Farve.

— —

Paa den udøvende Musiks Omraade kan dansk Tonekunst fremvise en Række fortræffelige, højtuddannede Musikere, medens den mere virtuose storstilede Form for reproducerende Musik, der giver Verdensnavn, kun sjælden er faldet i danske Musikeres Lod. Vi har hverken haft nogen Jenny Lind eller Ole Bull[1].

Det forrige Aarhundredes første Halvdel havde en ganske betydelig Rigdom paa Klaverspillere — om man saa tør sige — i mindre Stil: Fru Wernicke, Fru Tutein, f. Siboni, Bernhard Courlænder, Nic. Gerson, Conrad Lüders, David Noach, Ad. Nathan og Nic. Berendt m. fl., men det betydeligste og indflydelsesrigeste Klavertalent i den ældre danske Musik var ubetinget Anton Rée. Han fødtes i Aarhus (1820), studerede Klaverspil baade i Hamburg, Wien og Paris og vandt straks, da han kom hjem (1842) efter endte Studier, stort Ry, ligesom han blev en meget søgt Lærer. I en længere Aarrække var han Kjøbenhavns mest ansete Klaverspiller og i et Par Aartier en hyppig Solist i *Musikforeningen*; ogsaa til Konservatoriet knyttedes han en Tid som Lærer. Rée, der døde 1886 i Kjøbenhavn, har udgivet ikke faa, mest instruktive Klaverkompositioner. Han repræsenterede som Klaverspiller den elegante Stil, der i den store Verden knyttes til Navne som Kalkbrenner, Field og Moscheles. En rapid og smidig Fingerteknik, et gennemsigtigt, omhyggeligt fraseret Spil, Løbenes og Skalaernes „udsøgte Perlerader“ og Anslagets Finhed og

[1] I denne Forbindelse kan gøres opmærksom paa, at ikke faa danske udøvende Musikere har fundet deres væsentlige eller endog udelukkende Virkekreds i Udlandet — foruden de alt forannævnte som Kellermann, Brødrene Hillebrandt m. fl. — saaledes Klaverspillerne Fritz Hartvigson, Cornelius Rübner, Em. Wad, Cellisterne C. Philipsen, Rob. Hansen Nebelong, Henry Bramsen og Herman Sandby.

Skønhed var hans Styrke og Ejendommelighed. — Men endnu medens Anton Rée stod i sit fulde Ry, fik han farlige Medbejlere, der snart fordunklede ham. Hans egen Elev August Winding overtraf ham i Spillets Beaandethed og Foredragets Varme, og Edmund Neupert bragte med en mere moderne Storstilethed, en Plastik, Bredde og Kraft (indtil det robuste) i Spil og Foredrag, som var ukendt herhjemme. Forholdet mellem de tre Klaverkunstnere karakteriseres ikke ilde derigennem, at Anton Rée foretrak Beethovens *C-moll*-Koncert, medens Aug. Winding med Forkærlighed spillede samme Mesters *G-Dur*-Koncert og Edv. Neupert hans *Es-Dur*-Koncert. Neupert (om hvem iøvrig henvises til Kap. *Musiken i Norge*) fik i de tolv Aar han virkede her (1868—80), en afgørende Indflydelse paa Klaverspillets Udvikling. Som Lærer ved Musikkonservatoriet, hvor han afløste Ant. Rée, blev han Vejleder for en stor Del af den yngre Slægt af Musikere og øvede ved sit genialt anlagte Spil og udprægede Personlighed en ikke ringe Indflydelse paa sine Elever, vistnok ogsaa paa dem, der ikke direkte uddannede sig som Virtuoser. Blandt disse sidste kan særlig fremhæves Siegfred Langgaard (f. 1852), Ove Christensen (f. 1856) og Fritz Schousboe (1857—1898). — Af de endnu virkende Klaverspillere er flere omtalte i deres Egenskaber af Komponister (V. Bendix, Schytte, Glass), til disse kunde endnu føjes Navne som: Agnes Adler, Johanne Stockmarr og Anton Hartvigson (der har skabt sig en Specialitet i Klaverforedrag med mundtlig Forklaring), uden at Rækken af talentfulde danske Pianister dog dermed er udtømt.



Fig. 334. Anton Rée.

Foran er omtalt de ældste danske Violinvirtuoser Peder Lem og Wexschall, foruden at Begavelser som George Gerson, Tiemroth o. a. er nævnte. Den moderne danske Violinskole skyldes imidlertid saa godt som udelukkende én Mand: Valdemar Tofte (f. 1832), der som Elev af Spohr bragte det bredt sangbare, glimmerfri Spil til Ære og Værdighed herhjemme, og som foruden at være en fortræffelig Primarius navnlig i Kammermusik (i lang Tid en fremtrædende Støtte for *Musikforeningen*), udviklede ualmindelige og lige til hans sene Alder vedvarende Lærerævner. Af Toftes talrige Elever er flere nævnt foran (saaledes Komponisterne Fini Henriques og Axel Gade).

Andre fremtrædende Violinister af hans Skole er Anton Svendsen, Fr. Hilmer og Ludvig Holm.

En lignende Stilling som Toftes har F. A. Chr. Rüdinger (f. 1838) indtaget for Violoncelspillets Vedkommende; jævnsides med ham har den fremragende Violoncellist Franz Neruda (f. 1843 i Brünn) virket, der ikke mindst har

faaet Betydning for kjøbenhavnsk Musikliv ved den Kraft og det Opsving, han tilførte Kammermusikspillet.

Som Musikpædagog, Lærer i Musiktheoriens forskellige Discipliner fortjæner først og fremmest Joh. Chr. Gebauer (1808—84) at nævnes. Ligesom Berggreen har han, der fra 1867 til henimod sin Død var Lærer ved Musikkonservatoriet, uddannet en Række Musikere, der siden skaffede sig et Navn. Han har oversat og bearbejdet Richters *Harmonilære*, og ved Siden deraf udgivet en Del aandelige Sange og Børnesange, der inden for smaa Former giver Vidnesbyrd om hans Naturs Inderlighed og uberørte Naivetet. Hans Standpunkt var nærmest det Weyse-Kuhlauske, men han fulgte med Interesse sine Elever, der var langt ud derover. — De senere Tiders mere betydelige Theorilærere er Orla Rosenhoff (1845—1905) og J. D. Bondesen (Forfatter af en Harmonilære og en Lære om Kontrapunkt).

Medens tidligere Tiders Musiklitteratur hverken var blomstrende eller betydningfuld, idet der næsten nu kun tillægges A. P. Berggrens Skrifter og Samlinger nogen Værdi, har Musikhistorien og da særlig Studiet af dansk Musikhistorie i den sidste Menneskealder faaet et betydeligt Opsving. V. C. Ravn var her blandt de første; hans Hovedværk er: *Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tider*, medens hans værdifulde, tildels grundlæggende mindre Afhandlinger og Artikler endnu venter paa den samlede Udgivelse, som de har Krav paa. Jævnsides ham optraadte Carl Thrane med talrige spredte Artikler og de større Værker: *Danske Komponister*, *Rossini og Operaen* og *Cæciliaforeningens Historie*, Angul Hammerich, der vandt en musikalsk Doktorgrad ved Kjøbenhavns Universitet ved sit Skrift *Musiken ved Christ. d. 4. Hof* og som siden har udgivet talrige Essays (bl. a. om Lurerne paa Nationalmusæet) samt Musikforeningens og Musikkonservatoriets Historie og siden 1895 holdt musikhistoriske Forelæsninger ved Universitetet, samt Hortense Panum. S. A. E. Hagen har gjort betydelige Studier til ældre dansk Musikhistorie; Th. Laub i forskellige større og mindre Skrifter behandlet dansk Folkevise- og Kirkesang (tildels ud fra stærkt personlige Synspunkter), Hj. Thuren beskæftiget sig med færøisk Folkemusik som Udgangspunkt for Betragtninger over Folkevise og -dans, og foruden disse har yngre Musikforfattere ydet større og mindre Arbejder — alt Vidnesbyrd om det Liv og den Interesse, der i de senere Aartier er opstaaet ogsaa paa dette musikalske Omraade.

Til Slutning en kort Oversigt over de vigtigste Institutioner, der i vore Dage, helt eller delvis offentligt, virker til Musikens Fremme i Danmarks Hovedstad.

Det kgl. Theaters Opera og Kapel, der siden 1883 har staaet under Johan S. Svendsens Ledelse, medens Fr. Rung beklæder anden Kapelmesterplads. Operaen, til hvis mest fremtrædende Kræfter i de senere Aar har hørt og hører: Augusta Lütken, Sophie Keller, Elisabeth Dons, N. J. Simonsen, Vilh. Herold, Peter Cornelius, har, som det foran er berettet, ført en hel Række nationale Værker frem; den tidligere fortrinsvise Dyrken af italienske og franske Operaer er i de sidste Aar traadt noget i Baggrunden, og af Rich. Wagners Værker hører saaledes

adskillige nu til Operaens Repertoire, saaledes *Nibelungenring* (dog ikke endnu *Rheingold*) og *Mestersangerne*, derimod ikke endnu



Fig. 335. Sal i Musikhistorisk Samling.

Tristan og Isolde. Kapellet giver regelmæssige Koncerter (med Solistvirtuoser) under J. Svendsens Direktion.

Musikforeningen ledes nu af Fr. Neruda. Repertoiret omfatter væsentlig klassisk og romantisk Musik ifølge en hævdvunden

Tradition, men ogsaa Navne som Anton Bruckner, Tschaikovsky, Enrico Bossi m. fl. har staaet paa Programmerne. En mangeaarig højt fortjænt Vokalkraft har Foreningen haft i Viggo Bielefeldt.

Cæciliaforeningen, om hvilken foran nærmere er berettet, ledes af Fr. Rung under stor Deltagelse fra Publikums Side.

Dansk Koncertforening, stiftet 1901, har ved sit specielle Program: kun at fremføre dansk Musik, Betingelser for at blive en Faktor af Værdi i vort Musikliv.

Palæ-Koncerterne (Joachim Andersen) virker ved velvalgte Programmer i god Udførelse med Held for at højne og vække et bredere Publikums Musiksans; mod samme Maal stiler *Studenter-Samfundets Arbejderkoncerter,* medens den offentlige Musik, som Stat og Kommune foranstalter, nærmest tjæner til Adspredelse.

Musikkonservatoriet (se foran p. 986) staar under Otto Mallings Ledelse. Det har erhvervet Prædikatet: *Kongeligt*, har sin egen anseelige Bygning og et stigende Elevantal (f. T. ca. 80).

Ved Kjøbenhavns Universitet er genoptaget de siden det 18. Aarhundrede hvilende Forelæsninger over Musik (se foran pag. 1039).

1898 grundedes en Samling af gamle Musikinstrumenter — *Musikhistorisk Samling* — der under Angul Hammerichs Ledelse er blevet ligesaa udsøgt som — efter vore Forhold — særdeles anseelig, og hvori de nordiske Folkeinstrumenter er fyldig repræsenterede.

Siden 1871 har *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik* virket til Musiklitteraturens Fremme, og i 1899 er der i Kjøbenhavn oprettet en Sektion af det ansete musikvidenskabelige Selskab: *Internationalt Musikselskab.*

EFTERSKRIFT

Forhaabentlig vil man ikke finde det urimeligt eller ubeskedent, at Forfatterne ved Afslutningen af et saa stort Værk som det nærværende et Øjeblik ønsker at træde personligt frem. Først og fremmest for at takke de efter vore Forhold mange, der har omfattet Værket med Interesse og Velvilje, dernæst for kortelig at berette Værkets Genesis — til bedre Forstaaelse og Opfattelse af dets udvortes og indvortes Fremtræden.

Det er mange Aar siden, — saa mange, at det knap mere kan tidfæstes —, at daværende Forlagsboghandler *Gustav Philipsen* foreslog anden Dels Forfatter at skrive en større Musikhistorie, for hvilken vistnok Lübkes *Kunsthistorie* i Omfang og Udstyr skulde være Forbilledet. Trods den største Lyst havde jeg (W. B.) hverken Mod eller Evne til at gaa ind paa Forslaget og afslog Tilbudet, der vel senere lejlighedsvis gentoges, men uden at jeg turde tage derimod. — Da skete det, at Frøken *Hortense Panum* i Efteraaret 1892 tilbød *P. G. Philipsens Forlag* Udgivelsen af en musikhistorisk Katekismus. Dette var G. Philipsen klar over, at han ikke vilde, men Tilbudet foranledigede ham til at genoptage Forhandlingerne om en dansk Musikhistorie, og de resulterede nu i, at jeg gik ind paa at skrive Værket, idet jeg foreslog det delt mellem Frk. Panum og mig. Dette Forslag stemmede øjensynlig med Hr. Philipsens Tanke og vandt Frk. Panums Bifald. Saaledes har dette Værk faaet sine to Forfattere. — Delingen gav sig ret let og naturligt, idet Frk. Panum overtog den „ældre“ Musik, og jeg den i videre Forstand „moderne“ Musik (for Operaens Vedkommende fra Gluck og Mozart, for Instrumentalmusikens fra Ph. E. Bach og Haydn).

De Læsere, der har haft nogen Glæde og noget Udbytte af dette Værk, skylder da Hr. Gustav Philipsen Tak derfor som dets *primus motor.*

Stoffets Natur bød, at Værkets Forfattere kom til at gaa ud fra forskellige Synspunkter. Første Del, der fremfor alt behandler selve *Tonekunstens* (derunder Tonearternes, Harmoniens, Toneskriftens og Instrumenternes) *Udvikling,* fordrer en til en vis Grad videnskabelig og derfor absolut objektiv Behandling, hvorimod anden Del, hvis Hovedopgave er *Tonemestrenes Historie,* uvilkaarligt tvinger Forfatteren ind paa en æstetisk Behandlingsmaade, eftersom det her falder naturligt ud fra Tonemesterens Livsforhold at forklare mangt og meget af det Følelsesliv, der aabenbarer sig i hans Musik. — Ved Værkets Anlæg har ingen af Forfatterne benyttet noget bestemt Forbillede, men har selv dannet deres System og Inddeling, for at finde naturlig og passende Plads til alle de Fænomener, som Musikens Historie gennem Aarhundreder frembyder. Hvorvidt dette er lykkedes os, maa Læseren bedømme; dog beder vi ikke ladet ude af Syne, at det

drejer sig om et første Forsøg her hjemme, og at det kan være vanskeligt nok at faa de rette Forhold i et Værk, der udgives heftevis gennem en Del Aar. At der i vort Arbejde findes Fejl og Mangler i Enkelthederne, kan vi selvfølgelig ikke være blinde for. Allerede den fleraarige Udarbejdelse maatte medføre dette. Forøvrigt vil vel et Værk af Karakter som nærværende altid være udsat for Detailfejl — vi glæder os til at berigtige dem i en anden Udgave!

Til Udarbejdelsen af første Del medbragte Forfatteren (H. P.) et Materiale, som i Løbet af tyve Aar var indsamlet dels ved Biblioteksstudier saavel i som udenfor Landet (Berlin, Leipzig, Bryssel, Paris o. s. v.), dels ved gentagne Undersøgelser af Udlandets store Instrumentsamlinger. Uvurderlig Nytte ydede mig ved disse Undersøgelser de Kundskaber, jeg i Vintrene 1886—88 i Berlin havde indhentet i Privattimer hos Tidens første Tabulaturforsker *Wilhelm Tappert,* der beredvilligt og uegennyttigt gav mig Tilladelse til at benytte det store Nodeskriftmateriale, han i Tidernes Løb har bragt sammen og som i sin Art er enestaaende i Verden. Jeg benytter denne Lejlighed til at bringe ham min Tak.
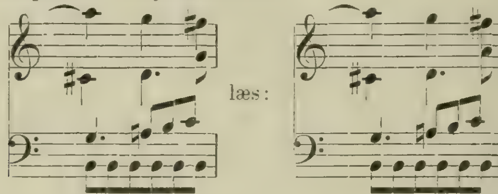
I Indledningen til anden Del har sammes Forfatter (W. B.) allerede søgt at klargøre Synspunkterne for sit Arbejde. Ydre og indre Aarsager har, — hvad jeg beklager og herved beder undskyldt —, forhalet Udgivelsen navnlig af de sidste Hefter (der tildels er udarbejdede under ret ugunstige Vilkaar). Samtidig ønsker jeg at takke de mange, der i en eller anden Form har ydet mig deres Bistand under Arbejdet. Selv en rent lejlighedsvis Hjælp, — en Anvisning eller et Vink — kan have sin Betydning, og jeg har herhjemme og i Udlandet kun mødt Velvilje og Hjælpsomhed, hvor jeg henvendte mig. Min Tanke dvæler i dette Øjeblik særlig med Taknemmelighed ved den betydelige Musikforsker, vi nylig mistede i *V. C. Ravn;* han viste mig den Godhed og Interesse med sin ejendommelige Omhu at gennemgaa Manuskriptet til en stor Del af det *danske* Kapitel. Det Brev, som indeholder hans Bemærkninger til, og lykkeligvis samstemmende og anerkendende Udtalelser om mit Arbejde, er en af de største Glæder, dette har forskaffet mig; det er kun vemodigt, at min Tak skal lyde over hans Grav. — Af andre danske skylder jeg (W. B.) navnlig Dr. *A. Hammerich* Tak, dernæst Dr. *Gigas,* Xylograf *Hendriksen,* det *Wilh. Hansen'ske* og det *Nordiske Musikforlag* fhv. Kapelmusikus *Schiemann,* Kammermusikus *Langgaard* m. fl. Tak; blandt Udlændinge har særlig Prof. *Fleischer* i Berlin, Forfatteren *Adolphe Jullien* i Paris og General *César Cui* i St. Petersborg ydet mig værdifuld Hjælp — ikke heller glemmer jeg *Erika Lie Nissens* og Dr. *Edv. Griegs* Bistand og Interesse ved Anvisningen paa en norsk Medarbejder.

København og Ørholm i Efteraaret 1905.

HORTENSE PANUM. WILLIAM BEHREND.

NOGLE RETTELSER OG TRYKFEJL.

S. 4 i Overskriften staar: Operaformen, læs: Operareformen.
- 39 i Not. 2 staar: La fameux Gluck, læs: Le fameux G.
- 86 L. 21 f. o. Derivationen *gassatim* — *Cassatio* er tvivlsom.
- 96 I Billedunderskriften skal staa: „Sammlung alter Musikinstumente".
- 128 L. 2 f. n. staar: Portlin, læs: Pertlin.
- 144 - 8 f. o. — Schubert, læs: Schubart.
- 177 i Nodeeksemplet. I tredje Takt staar:



i sjette Takt staar i Primostemmen: læs:



S. 208 Det meddelte Tischbeinske Portræt forestiller efter de seneste Oplysninger næppe Mozart.
- 241 L. 18 staar: Reinhardt, læs: Reichardt.
- 282 - 7 f. n. (Noten) staar: den, læs: ham.
- 290 - 17 f. o. staar: Browning, læs: Breuning.
- 351 - 1 f. n. — Kunst, læs: Kunsts.
- 359 - 29 f. o. den Familie Dussek, hos hvem Mozart boede i Prag (se pag. 188), var ikke Klaverspilleren Johan Ladislaus Dusseks.
- 379 - 14 f. n. *Ein*, læs *Eine*.
- 379 - 6 f. n. staar: „Hundrede", læs: omtrent halvanden hundrede.
- 399 - 11 f. n. staar: G-Dur, læs: C-Dur.
- 422 - 1 f. o. staar: staar, læs: slaar.
- 423 - 4 f. n. (i Teksten) staar: 1882, læs: 1821.
- 455 - 8 f. o. staar: 1821, læs: 1820.
- 471 - 25 f. o. — Braunschweigs, læs: Gothas.
- 475 - 19 f. o. *Nonetten* tilhører et tidligere Tidspunkt, den komponeredes i Wien.
- 475 L. 22 f. o. staar Sonst, læs Einst.
- 487 - 30 f. o. — 1895, læs 1815.
- 494 - 6 f. n. — Sangeres, læs: Sangernes.
- 498 - 5 f. o. — „og den", læs: „ogede"

S. 499 L. 7 f. o. Ordene: „alt da“ udgaar.
- 529 - 10 f. n. staar: Le muette, læs: La muette.
- 532 - 5 f. o. — „Hvilke Ritorneller ikke bedre“ . . ., læs: „Hvilke Ritorneller! — ikke bedre“ . . .
- 532 Note 1 staar: du, læs: de la.
- 537 L. 5 f. o. staar: „og endnu“, læs: „og i endnu“.
- 575 under Billedet staar: Filicien, læs: Félicien.
- 579 L. 4 f. o. staar: Nobert, læs Norbert.
- 581 - 27 f. o. — Karakterer, læs: Karaktertræk.
- 607 - 23 f. o. — 1860, læs 1850.
- 619 - 21 f. o. — Reinicke, læs: Reinecke.
- 633 Note 1 — Langhaus, læs: Langhans.
- 634 L. 18 f. o. staar: forpligtige, læs forpligte.
- 636 - 30 f. n. staar desværre „hinanden“ to Gange for meget!
- 649 - 15 f. o. staar: Konservation, læs Konversation.
- 662 - 10 f. o. — „i sig“, læs: „i og for sig“.
- 667 - 5 f. n. blandt Liszts kvindelige Elever kunde endnu anføres: Vera Timanoff og Margrethe Stern.
- 668 - 20 f. o. staar: en gennemført, læs: at gennemføre.
- 678 - 2 f. n. — Thibault, læs: Thibaud.
- 674 i Noten staar: jouer du violon, læs: jouer le violon.
- 680 L. 6 f. o. foran Hugo Becker indsættes „og“. (Hugo Becker har ikke været Medlem af den „florentinske“, men af Hermann-Kvartetten).
- 680 - 7 f. o. foran Anton Hekking indføjes: endvidere.
- 680 - 8 f. o. staar: Hegeysi, læs: Hegyesi.
- 680 - 9 f. o. — samt, læs: og.
- 696 i Overskrift og i Tekst staar her og paa flg. Sider *Tannhaüser* istedenfor *Tannhäuser*.
- 756 L. 5 f. n. staar: Walweben, læs: Waldweben.
- 818 - 11 f. n. Ved Hugo Wolf bør nævnes hans efterladte Opera: *Der Corregidor*.
- 829 i Noten kan tilføjes: Amerikaneren Souza.
- 857 L. 15 f. o. staar: Aschtor, læs: Aschton.
- 862 - 30 f. o. — Liliencron, læs: Lilliencron.
- 864 i Noten kan tilføjes H. Riemann: *Katekismus der Musikästhetik* (1903).
- 926 L. 12 f. o. Picinni, læs: Piccinni.
- 935 - 7 f. o. staar: forfulgte, læs: fulgte.
- 942 - 2 f. n. — at man paa selve paa det, læs: at man paa selve det.
- 944 - 11 f. o. — Rheinsburg, læs: Rheimsberg.
- 951 - 17 f. n. — 1811, læs: 1812.
- 951 - 16 f. n. — 1814, læs: 1816.
- 952 - 3 f. o. — 1835, læs: 1836.
- 970 - 12 f. n. — 1787, læs: 1781.
- 986 Note 1 staar: Hornbech, læs: Hornbeck.

BILAG TIL ANDET BIND.

TEKSTILLUSTRATIONER TIL ANDET BIND.

DE VIGTIGSTE NODEEKSEMPLER I TEKSTEN I ANDET BIND.

REGISTER.

DET NORDISKE FORLAG

TILSKUEREN

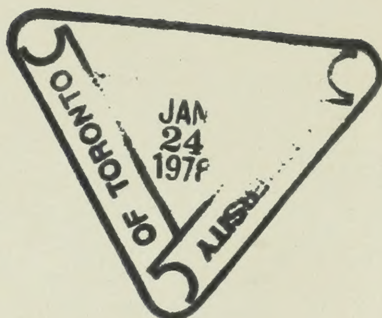
REDIGERET AF VALDEMAR VEDEL

TILSKUEREN har stedse haft sit faste Publikum i den højere Dannelses, det moderne Frisinds Kredse og stedse hævdet sin bestemte Plads i vort litterære Liv som et Fristed for grundig og uafhængig Drøftelse af Tidens Spørgsmaal, som et Forum for Kunst og Litteratur, for kunstnerisk og litterær Kritik. Ligeoverfor Folks voksende Lyst til at snevre sig ind i specielle Interesser har »Tilskueren« ved ligelig at dyrke Politik og Æstetik, Samfundsspørgsmaal og Videnskab søgt at holde en virkelig Almenaand, en virkelig almindelig Dannelse levende i sin Læsekreds. Ligeoverfor den stedse strammere Partidisciplin i Pressen har Tidsskriftet holdt sig ganske udenfor de bestaaende Partirammer; det har haft sin tydelige Farve, betegnet sin bestemte Retning i vort Aandsliv. Endelig har Tidsskriftet stedse set det som sin Opgave at fastholde et virkeligt Tidsskriftsniveau.

Det vil ligeledes i sit nye Tiaar stræbe som hidtil efter at holde sig i levende Forhold til, hvad der er fremme i Tiden, og knytte de opvoksende Slægtleds bedste Forfattere og bedste Penne til sig. »Tilskueren«s skønlitterære Bidrag har fulgt med gennem alle vor Digtnings nyere Faser og baaret dens bedste Navne: lige fra Bjørnson, Ibsen og Kielland over Bangs og Pontoppidans Noveller, Karl Larsenske Fortællinger, Gustav Wiedske Satyrspil, til V. Rørdam, Jakob Knudsen og Johs. V. Jensen. Mænd som Georg Brandes og H. Høffding har lige fra »Tilskueren«s første Hefte til nu skrevet deres betydeligste Artikler i Tidsskriftet og vil ogsaa fremtidig stadig yde deres Medvirkning. Repræsenteredes i sin Tid Kunstkritiken af Jul. Langes Kunstafhandlinger, har senere Karl Madsens indtaget Pladsen. Var det tidligere Vilh. Møller, der repræsenterede den dramaturgiske Autoritet, er det nu Vilh. Andersen. Den litterære Kritik er gaaet fra Erik Skrams Haand over i Vald. Vedels, i Niels Møllers, i Harald Ch. Nielsens. De politiske Artikler er fra Neergaards Haand gaaet videre til Vilh. Lassens og til Erik Henrichsens. Saaledes har Tidsskriftet stadig vidst at forynge sig med nyt Blod og holdt sig paa Højde med Tiden; altid aabnet sig for Unge uden at slippe de Ældre. Og med de samme Navne, som for Tiden paa de forskellige Omraader bærer og farver Tidsskriftet, gaar det nu videre i Fremtiden, altid aarvaagent efter at knytte til sig, hvad nyt af virkelig Betydning, der vokser frem.

TILSKUEREN udkommer den 1ste i hver Maaned. Subskriptionsprisen udgør 1 Kr. for hvert Hefte eller 12 Kr. om Aaret.

Thieles Bogtrykkeri. København.


OF TORONTO
JAN
24
1978
RSITY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 18 03 004 3